LES VITRAUX

DE

MONTMORENCY ET D'ÉCOUEN



Anne de Montmorency, connétable de France, d'après l'émail de Léonard Limosin.

LES VITRAUX

DE

MONTMORENCY ET D'ÉCOUEN

CONFÉRENCE FAITE A MONTMORENCY

PAR

M. LUCIEN MAGNE

ARCHITECTE

PARIS

LIBRAIRIE DE FIRMIN-DIDOT ET C[ie]

56, RUE JACOB, 56

1888

LES VITRAUX

DE

MONTMORENCY ET D'ÉCOUEN

Les vitraux de Montmorency et d'Écouen ne sont pas seulement des œuvres décoratives, encadrées dans de remarquables monuments, et d'autant plus intéressantes pour nous, qu'elles ont marqué l'apogée et le déclin de notre grand art français du vitrail. Ce sont encore des œuvres historiques, qui nous ont conservé les traits des plus grands personnages du XVIe siècle, des Montmorency, des Coligny, des Gouffier, des Laval, des Villiers de l'Isle-Adam, des Dinteville, et c'est la cour de François Ier qui revit sur ces verrières, toute brillante de l'éclat des chapes et des mitres tissées d'or, des cottes d'armes, des riches surcots, des joyaux magnifiques, sous des portiques que décorent les plus précieuses tentures.

S'il est indispensable, pour analyser ces verrières, de bien connaître les lois immuables de la décoration translucide, ainsi que les formes et les procédés d'exécution

qui changent avec chaque époque, il est aussi nécessaire de connaître le milieu qui a favorisé ces manifestations artistiques, de saisir les rapports qui existent entre l'éducation des grands seigneurs français au XVIe siècle et les œuvres qu'ils ont inspirées, de comparer ces œuvres entre elles, pour en saisir les caractères communs, et de les classer ensuite par époques, par écoles et par ateliers.

C'est l'étude du milieu où les œuvres ont été produites qui nous occupera tout d'abord, et s'il est une famille dont le nom seul nous impose cette étude, c'est assurément l'illustre famille de Montmorency.

Le sire de Montmorency fut, sous les premiers Capétiens, un voisin redoutable pour l'abbé de Saint-Denis; mais dès le XIIe siècle il devint le plus loyal serviteur du roi de France. Aussi Guillaume, père du grand connétable, se disait-il fièrement « premier baron et premier chrétien de France » et prenait-il pour devise le mot grec ΑΠΛΑΝΩΣ « sans dévier ». Jamais devise ne fut mieux justifiée.

N'est-ce pas le connétable Mathieu Ier de Montmorency qui partageait avec Suger l'administration de la France pendant la croisade de Louis VII? N'est-ce pas Mathieu II de Montmorency, que cite la chronique de Flandre parmi les vainqueurs de Bouvines[1]? Connétable de France sous

1. Suivant Du Chesne, c'est de la bataille de Bouvines que daterait l'addition de douze *alérions*, ou aiglons, aux armes de Montmorency, en souvenir des enseignes impériales conquises par Mathieu II. Dès cette époque en effet les sceaux sont aux armes définitivement adoptées par la famille de Montmorency, *d'or à la croix de gueules, cantonnée de seize alérions d'azur*. Les sceaux antérieurs à la bataille ne portent que quatre alérions aux cantons de la croix.

Philippe-Auguste et sous Louis VIII, ne fut-il pas le défenseur de Blanche de Castille et de son fils Louis IX contre le comte de Bretagne, Pierre Mauclerc?

Mathieu III est cité parmi les seigneurs qui suivirent Louis IX en Tunisie. Mathieu IV, chambellan de Philippe le Bel, commandait avec Jean d'Harcourt la flotte qui brûla Douvres. Il reçut du roi la seigneurie de Damville. Son fils combattait à Mons-en-Puelle.

Pendant la guerre de la succession de Bretagne, c'est encore un Montmorency, Charles, maréchal de France, qui commandait l'armée royale. C'est lui et le sire de Saint-Venant qui cherchèrent vainement à discipliner la cohue féodale, opposée à l'armée anglaise, et ne purent prévenir le désastre de Crécy.

Après le traité de Bretigny, le maréchal de Montmorency accompagna comme ôtage en Angleterre les fils du roi Jean, Louis d'Anjou et Jean de Berry.

Lorsque la France fut livrée aux caprices d'un roi en démence, lorsque, par le traité de Troyes, Charles VI eut assuré sa succession au roi d'Angleterre, le sire de Montmorency n'hésita pas à suivre la fortune de Charles VII.

Ses biens dans l'Ile-de-France et la Normandie, furent confisqués au profit du capitaine de Meaux, Jean, bâtard de Saint-Pol. C'est seulement à la fin de la guerre, en 1435, que Jean de Montmorency rentra en possession d'Écouen et il ne put recouvrer que plus tard sa seigneurie de Damville[1].

Déjà après la mort de Mathieu II de Montmorency, ses

1. J'ai déjà eu l'occasion de rectifier l'erreur commise par Henri Martin et quelques autres historiens qui citent les Montmorency parmi les sei-

domaines avaient été partagés entre ses enfants, Bouchard, fils de Gertrude de Nesles, qui succéda à son père dans la seigneurie de Montmorency, et Guy, fils d'Emma de Laval, qui devint le chef de la maison de Laval.

La guerre, engagée entre Louis XI et les seigneurs ligués sous prétexte de « bien public », détermina une nouvelle scission dans la maison de Montmorency.

Jean II de Montmorency avait épousé en premières noces Jeanne de Fosseux, et en secondes noces Marguerite d'Orgemont. Lorsque la guerre éclata, les fils de Jeanne de Fosseux, Jean de Nivelle et Louis de Fosseux, vassaux du duc de Bourgogne pour leurs terres des Pays-Bas, suivirent le comte de Charolais. Le fils de Marguerite d'Orgemont, Guillaume, resta fidèle au roi, et Jean, déshéritant les enfants issus de son premier mariage, lui donna « à titre de don irrévocable fait entre vifs » pour lui et ses héritiers, la terre et baronnie de Montmorency (1472).

Guillaume fut la souche de la première branche ducale de Montmorency.

La branche de Nivelle vécut un siècle à peine. L'un de ses derniers rejetons fut Philippe, comte de Hornes, décapité avec le comte d'Egmont.

De Louis de Fosseux sont issus les princes de Luxembourg et les ducs de Montmorency de la seconde branche.

Les seigneurs de Nivelle et de Fosseux n'ont eu aucune part dans les belles œuvres qui nous intéressent.

gneurs ralliés aux Anglais après le traité de Troyes. Les pièces publiées par Du Chesne (*Hist.*, p. 233 et Preuves du livre III, p. 165, 166, 167) ne laissent subsister aucun doute à cet égard.

C'est au contraire à Guillaume et à son fils Anne que sont dus l'ancien château de Chantilly, l'église de Montmorency, l'église et le château d'Écouen.

Il est donc indispensable de connaître, au moins sommairement, l'histoire de Guillaume et d'Anne de Montmorency au moment où, soit par eux-mêmes, soit par leurs alliances, ils eurent la plus grande part au développement des arts dans notre pays.

La baronnie de Montmorency, dont Guillaume fit hommage au roi en 1472, comprenait de nombreux fiefs; une donation de son oncle Pierre d'Orgemont le mit en possession des seigneuries de Chantilly, Montepilloy, Chavercy et autres. Son mariage avec Anne, fille de Guy Pot et de Marie de Villiers, lui assura la succession de son beau-frère René Pot, c'est-à-dire les terres et seigneuries de Damville[1], de la Rochepot, de Châteauneuf et de Thoré.

Ainsi le patrimoine des Montmorency, divisé au XIIIe et au XVe siècle, se reconstituait au XVIe siècle et Guillaume ne négligea aucune occasion de l'agrandir.

Son second fils Anne, filleul d'Anne de Bretagne[2], fut élevé à Amboise, auprès de François d'Angoulême, avec Philippe Chabot de Brion, Robert de la Marck[3] et d'autres jeunes seigneurs. Artus Gouffier, son neveu, était le précepteur de François d'Angoulême.

La magnifique renaissance de l'art italien exerçait sur

1. Cette seigneurie avait été aliénée en 1472, pour constituer la dot de Philippe de Montmorency, sœur de Guillaume, lorsqu'elle épousa en secondes noces Guillaume Gouffier, sire de Boisy.

2. Guillaume fut conseiller et chambellan de Charles VIII et de Louis XII.

3. Fleuranges.

cette brillante jeunesse une séduction irrésistible. Dans ces guerres d'Italie, où fut versé tant de sang français, il semblait que la France, oubliant ses gloires nationales, marchât à la conquête d'un art nouveau. Cependant l'art se transformait en France aussi rapidement qu'en Italie, sans perdre ses qualités originales, et la famille de Montmorency a pu compter parmi ses plus beaux titres de gloire la protection qu'elle accorda aux artistes français.

D'ailleurs les œuvres italiennes n'étaient pas dédaignées par Anne de Montmorency, qui les recherchait pour ses collections de Chantilly. « Je ne veulx oublier, écrivait-il au cardinal du Bellay, alors en mission à Rome, à vous advertir que j'ay faict arranger toutes mes testes et médailles à Chantilly qu'il faict merveilleusement bon veoir. Mais il reste des places vuydes. Vous sçavez que c'est à dire et que vous me ferez grant plaisir, si, cependant que vous estes par delà, vous me veuillez ayder à les remplir[1]. »

Guillaume avait eu de son mariage avec Anne Pot quatre fils et trois filles. L'aîné de ses fils, Jean, épousa en 1510 Anne de Boulogne. Sa fille aînée, Louise, fut mariée d'abord à Ferry de Mailly, ensuite à Gaspard de Coligny, seigneur de Châtillon-sur-Loing. Sa seconde fille épousa le gouverneur de Bretagne, Guy XVI, comte de Laval. A l'avènement de François I[er] les neveux de Guillaume, MM. de Boisy et de Bonnivet, reçurent les offices de grand maître et d'amiral.

L'influence de cette famille était déjà considérable.

1. Francis Decrue, *Anne de Montmorency*, 1885, p. 237.
Le grand maître au cardinal du Bellay, 26 juillet. (Du Puy 265, 236 or. fr. 19,577 cop.).

Anne se distingua à la bataille de Marignan et à la défense de Mézières. Ses premiers succès diplomatiques et militaires lui valurent, après la mort de son beau frère, Gaspard de Coligny, l'office de maréchal et le collier de Saint-Michel.

Guillaume perdit successivement son fils aîné, Jean, seigneur d'Écouen, et son quatrième fils Philippe, évêque de Limoges. Voulant assurer au maréchal de Montmorency le patrimoine de sa race, il émancipa ses deux fils, Anne et François, en vue d'une transaction qui assura au premier les trois quarts de la baronnie de Montmorency et de la seigneurie d'Écouen, avec la totalité des seigneuries de Chantilly, de Damville et autres, au second toutes les terres situées en Bourgogne.

Le dernier quart de la baronnie de Montmorency et de la seigneurie d'Écouen avait été adjugé, par un arrêt du Parlement de Paris, au seigneur de Nivelle. Le petit-fils de Jean de Nivelle, Joseph, beau-frère du comte d'Egmont, vendit à son cousin Anne de Montmorency les terres qui lui avaient été attribuées en France, avec les seigneuries de Saint-Leu-les-Taverny et du Plessis-Bouchard.

Anne jouissait dès cette époque d'une grande autorité dans le conseil du roi. Tous les officiers de la couronne depuis M. de la Trémoille jusqu'au chevalier Bayard sollicitaient son appui.

Après la défection du connétable de Bourbon, il suivit François Ier en Italie; malgré sa bravoure il fut fait prisonnier à Pavie et accompagna le roi de France en Espagne.

Après la délivrance de François Ier, il fut nommé grand

maître et gouverneur du Languedoc. Son influence s'étendit désormais à toutes les affaires de l'État, dont l'administration fut entre ses mains pendant quinze années, de 1526 à 1541.

Ses nouvelles fonctions lui donnaient, avec la direction de la maison du roi, la surintendance des bâtiments de la couronne. Il fut donc bientôt en relation avec les artistes français les plus illustres et sa protection ne leur fit jamais défaut.

Le goût des arts était d'ailleurs de tradition dans sa famille. Le portrait de son père, Guillaume de Montmorency, conservé au Louvre[1], est l'une des meilleures œuvres de l'école française du XVIe siècle.

C'est en 1525 que Guillaume ordonna la reconstruction du chœur de l'église Saint-Martin de Montmorency, affecté par lui à la sépulture des membres de sa famille, et le marché qu'il passa d'abord avec Martin Cloistre, sculpteur à Blois, puis avec Benoist Bouberault, sculpteur à Orléans, pour l'exécution du tombeau où il devait reposer, auprès d'Anne Pot son épouse, témoigne d'idées très arrêtées sur la composition de l'œuvre et le choix des matériaux. Le monument devait être exécuté en marbre et albâtre du Dauphiné « telz ou semblables que le dict Cloistre avoit auparavant baillez pour la tumbe de feu Monsr le mareschal de Chastillon ». Mais, d'après la remarque de M. de Guilhermy, ce Martin Cloistre était probablement le Martin Claustre qui exécuta pour M. de la Trémoille, suivant marchés passés en 1519 et en 1521, plusieurs tombeaux destinés à la sainte chapelle de Thouars et à l'église de la Mothe-Feuilly.

Le choix du même artiste s'explique aisément par les

1. École française, n° 66.

relations de famille ou d'amitié qui unissaient les la Trémoille et les Châtillon aux Montmorency et cet exemple suffit pour démontrer qu'il n'est pas inutile de connaître les alliances de ces grandes familles pour contrôler les attributions que peut suggérer l'observation, dans différentes œuvres, de caractères artistiques communs.

Guillaume avait entrepris vers la même époque d'importants travaux au château de Chantilly; ces travaux paraissent avoir été terminés en 1530[1]. M. de Villeroy secrétaire des finances, en avait surveillé l'exécution. « Mon frère, écrivait M. de Laval au grand maître, je passé à Chantilly où je trouvé Monsieur vostre père, qui fist la meilleure chère du monde à M. de Chasteaubriant[2] et à moy, au plus beau lieu que je vey de dix ans; et ay veu vostre tapisserye estrange et autres meubles. Mais je m'esmerveil, veu le lieu et le passe temps que vous y auriez, que n'y hantez plus souvent. »

Les devoirs de sa charge retenaient le grand maître à la cour. Son mariage avec Madeleine de Savoie, nièce de la reine-mère, fut célébré en grande pompe à Saint-Germain-en-Laye le 10 janvier 1527. Le roi donna aux jeunes époux le comté de Beaumont-sur-Oise et les baronnies de Montbéron et de Fère-en-Tardenois. Anne reçut de son cousin, le comte-évêque de Beauvais, Charles de Villiers, les terres de l'Isle-Adam, de Nogent, de Valmondois et autres.

1. *Anne de Montmorency*, pp. 168-169. Au grand maître M. de Laval (fr. 3,039, 71), cf. Villeroy (2,976, 53 et 91).

2. Après la mort de Guy de Laval, M. de Chateaubriant le remplaça dans le gouvernement de Bretagne.

Le grand maître justifia la confiance du roi par les actes de son administration. En véritable homme d'État, il subordonna toutes ses décisions aux intérêts supérieurs de la France. Sa foi vive ne l'empêcha pas de poursuivre, même contre le souverain pontife, la défense des droits de la couronne, et ses lettres à l'ambassadeur François de Dinteville attestent une hauteur de vues qu'on a rencontrée rarement.

Les représentants des cours étrangères s'adressaient à lui comme à l'arbitre de la paix en Europe. Henri VIII et Charles-Quint avaient pour lui la plus grande déférence et l'immense fortune qu'il recueillit en 1531 à la mort de son père augmenta encore son prestige.

Quand la paix intérieure fut troublée par des discordes religieuses, Anne, bon catholique et peu disposé par tempérament à la tolérance, fut l'adversaire résolu des réformés, qu'il considérait comme des fauteurs de désordres.

Cependant il entretenait des relations diplomatiques avec les princes protestants d'Allemagne, accueillait avec faveur l'ambassadeur de Khaïr-Eddin-Barberousse et négociait avec Soliman, ne négligeant aucune des alliances défensives qu'il croyait profitables à la grandeur de la France.

Philippe Chabot, en décidant François I[er] à rompre la paix, contrairement à l'avis du grand maître, fournit à Anne de Montmorency l'occasion de son triomphe. Après avoir assuré la défense des frontières du Nord et de l'Est, Anne concentra entre Marseille et Avignon des forces considérables, abandonnant à l'armée impériale la Provence systématiquement dévastée. L'échec de Charles-Quint en Provence, et les succès de Montmorency d'abord en Picardie, puis en

Italie, où il pénétra par le Pas de Suse, réputé inexpugnable, grandirent encore la renommée du grand maître. Le roi lui confia à Moulins (le 10 février 1538) l'office de connétable de France, resté sans titulaire depuis la défection de Charles de Bourbon.

La paix assurée, Anne de Montmorency put entreprendre, dans ses domaines, les grands travaux qu'il y projetait. Une maison s'élevait pour lui à Compiègne ; il construisait à Paris, rue Sainte-Avoye, l'hôtel neuf de Montmorency; mais c'est dans l'ancien domaine de ses ancêtres, à Écouen, aux portes de Paris, qu'il avait choisi l'emplacement de sa nouvelle résidence, et il y a lieu de penser que les travaux durent être commencés immédiatement après la fin de la guerre et l'élévation d'Anne de Montmorency à la plus haute dignité de la couronne.

L'échec de la politique pacifique du connétable, après la réception de Charles-Quint en France, détermina sa disgrâce. Il quitta la cour emportant les regrets du roi, et se retira dans ses terres. « Je ne peux trouver qu'une faute chez vous, lui dit François Ier, c'est que vous n'aimez pas ceux que j'aime[2]. »

Le château de Chantilly avait été terminé vers 1530, avant la mort de Guillaume de Montmorency. Le petit château qui précédait la cour des offices, et qui subsiste encore aujourd'hui, paraît avoir été la seule construction ordonnée

1. Francis Decrue, *Anne de Montmorency,* p. 356, note 3. Lettres du connétable à M. de la Rochepot, 8 mai (fr. 2995, 257-260), 7 juillet (*id.*, 285), et p. 357, note 1. Registre du parlement, X, 1541, 514, 13 juillet 38.

2. F. Decrue, p. 401, note 2, *state papers*, VIII, 501.

par le connétable à Chantilly; il est attribué depuis longtemps à l'architecte d'Écouen, Jean Bullant.

Le château d'Écouen dut, à la réserve des avant-corps de la cour et de la terrasse, être élevé entièrement de 1538 à 1545, avec la galerie, détruite en 1787, qui conduisait à la chapelle, et que nous connaissons seulement par les dessins de du Cerceau.

C'est à tort, selon moi, qu'on a voulu étendre pendant un quart de siècle les délais nécessaires à l'édification du château[1]. La construction du monument n'exigeait pas plus de cinq ou six années et il est permis de croire que le connétable, comme le moindre bourgeois de Paris, voulait jouir promptement de sa nouvelle résidence. D'ailleurs les vitraux, placés évidemment à l'époque de l'achèvement des travaux, portent les dates de 1542 et de 1544 et l'on peut difficilement reculer le commencement de l'entreprise au delà de 1538, c'est-à-dire jusqu'aux campagnes de Provence, de Picardie et d'Italie.

Le chœur de l'église d'Écouen fut construit à la même époque et porte aussi les dates de 1544 et de 1545.

Les additions faites par Jean Bullant aux façades de la cour et de la terrasse du château sont postérieures : l'architecte en a presque fixé la date dans la dédicace d'un livre intitulé : « Reigle généralle d'architecture des cinq manières de colonnes », et publié en 1564. Il remercie le connétable « lequel, dit-il, m'a toujours occupé et entretenu aux œuvres de son chasteau d'Écouen, afin de ne me consommer en

1. Léon Palustre, *Renaissance en France*, Ile-de-France, t. II, p. 48-62.

oysiveté, d'autant que la pluspart du temps me restoit sans occupation [1] ».

Cette dédicace même invite à la prudence ceux qui seraient tentés d'attribuer sans preuves à Jean Bullant tous les édifices élevés au XVIe siècle dans le voisinage d'Écouen.

L'hypothèse d'un premier architecte du château, Billard ou Baillard, désigné comme « maistre maçon de Monseigneur le connétable [2] » dans des réceptions de travaux à Fontainebleau et à Saint-Germain-en-Laye, est séduisante en ce qu'elle donnerait l'explication des différences de style souvent remarquées entre le château primitif et les additions qu'il a reçues.

Mais, si l'œuvre de Bullant à Écouen se réduit à la loge de la terrasse et aux avant-corps de la cour, on a peine à comprendre que cet artiste s'attribuât, dans la dédicace de son livre, le mérite d'une œuvre conçue par un autre et qu'il aurait simplement gâtée par ses additions.

Pour accepter sans réserve l'hypothèse d'un premier architecte du château, il faudrait admettre qu'à l'époque où le nom de Billard apparaît dans les comptes du roi aucune construction autre qu'Écouen n'eût été ordonnée par Anne de Montmorency; mais le grand château de Chantilly, la maison de Compiègne, l'hôtel neuf de Montmorency à Paris étaient ou achevés ou en cours d'exécution.

Je croirais plutôt que Jean Bullant, influencé tardive-

1. L. MAGNE, *L'Œuvre des peintres verriers français,* t. I, p. 117.

2. L. PALUSTRE, *Renaissance en France,* t. II, p. 50, note 2. Comptes des bâtiments du roi, I, 211, 225, 232; II, 294, 305.

ment par les « reigle et doctrine de Vitruve », voulut donner au connétable un échantillon de ses connaissances classiques, en complétant les façades du château par des placages dans le goût italien.

L'époque de ces additions peut être contrôlée par les devises et les inscriptions conservées encore en place. Dans la cour intérieure, l'avant-corps du Sud porte sur la frise supérieure les croissants de Diane, enlacés de branches de laurier. Sur la grande terrasse, dont les baies ont été modifiées à l'époque où la loge fut construite, on remarque, sur les soubassements des lucarnes, tantôt les trois croissants enlacés entourés de la devise « Donec totum impleat orbem » et se détachant sur les chiffres de Henri II, tantôt le symbole du soleil perçant les nuées, encadré par l'inscription grecque ΠΕΡΙ ΑΜΗΧΑΝΙΑΣ ΕΥΕΛΠΙΣΤΙΑ et s'enlevant sur un semis de lettres K adossées.

La lettre K suivant Berty serait l'initiale du nom latin « Karolus » de Charles IX[1]. Suivant M. de Guilhermy[2] la devise grecque indiquerait les alternatives de faveur et de disgrâce du connétable. M. Palustre a réuni chiffres et devise pour les attribuer à Catherine de Médicis, ce qui n'a rien d'invraisemblable. Les dernières années du règne de Henri II seraient donc la date probable de l'addition d'avant-corps au château d'Écouen.

Quoi qu'il en soit le château d'Écouen, même dépouillé

1. A. Berty, *Histoire générale de Paris*, Région du Louvre et des Tuileries, I, p. 250. « On remarque, au contraire, des K affrontés, initiales du nom latin *Karolus* de Charles IX. »

2. F. de Guilhermy, *Inscriptions de la France*, t. II, p. 405. Écouen-Château.

de ses vitraux, de son autel, de ses statues[1], de ses lambris, est encore justement admiré. Dans la chapelle, les tribunes en menuiserie, les peintures et les sculptures des voûtes témoignent de la splendeur de l'œuvre primitive.

Anne s'était entouré des artistes français les plus célèbres. Jean Goujon exécutait pour lui la « Victoire » dans la cheminée de la grande salle et les magnifiques bas-reliefs de l'autel dans la chapelle. Les fresques des cheminées, les peintures décoratives des poutres, les carrelages émaillés, les ferrures et les nielles d'or des portes, attestent le goût de ce grand seigneur qui fut, sous François Ier et Henri II, le protecteur des artistes français et leur défenseur contre les Italiens, entretenus par la faveur royale aux portes du Louvre. La fortune de quelques artistes, tels que Bullant, semble même avoir suivi la fortune du connétable.

Un magnifique émail de Léonard Limosin (frontispice)[2], daté de 1556, nous conserve les traits du connétable, reproduits dailleurs sur une verrière de la nef dans l'église de Montmorency.

Les richesses considérables du connétable s'étaient accrues, au moment de sa disgrâce, par une donation de son parent et ami M. de Chateaubriant, et il en faisait le plus noble usage en augmentant ses magnifiques collections de tapisseries, d'armes, de bustes et de médailles. La bibliothèque du château de Chantilly réunissait, suivant Sauval, les livres les plus rares et les plus précieux manuscrits.

1. Les captifs de Michel-Ange occupaient les niches ménagées entre les grandes colonnes corinthiennes de la cour.

2. Musée du Louvre. Galerie d'Apollon. D. 330 à 338.

Anne de Montmorency, par la dignité même de son caractère, avait imposé le respect à ses ennemis et il conserva dans sa disgrâce toutes les sympathies de la cour.

Rappelé par Henri II, après la mort de François Ier, il rétablit promptement les affaires compromises par l'administration du cardinal de Tournon et de M. d'Annebaud. La guerre entre le roi de France et l'empereur fut pour lui l'occasion de nouveaux succès. Il occupa successivement Toul et Metz. Après l'abdication de Charles-Quint, lorsque l'armée de Philippe II envahit la Picardie, Anne fut fait prisonnier à la bataille de Saint-Laurent. Rentré en France il contribua à la conclusion de la paix.

Des mariages avaient resserré les liens qui unissaient aux Montmorency les familles de Brézé et de la Marck. Le maréchal François de Montmorency avait épousé Diane de France, fille légitimée de Henri II et de Diane de Poitiers. Henri de Damville épousa Antoinette de la Marck, fille de Robert de la Marck et de Françoise de Brézé et petite-fille de la grande sénéchale de Normandie.

Après une courte disgrâce sous François II, Anne de Montmorency fut rappelé aux affaires dès l'avènement de Charles IX; mais son administration fut troublée par les discordes religieuses, qui l'atteignirent dans sa propre famille.

Louis de Bourbon, prince de Condé, qui avait épousé sa nièce Éléonore de Roye, et ses neveux, les Châtillon, embrassèrent la réforme. Le connétable s'unit contre eux à François de Guise et au maréchal de Saint-André. Il fut blessé et pris à la bataille de Dreux.

Après l'édit d'Amboise, il profita de trois années de paix, pour construire la nef de l'église Saint-Martin à Montmorency (1563). L'architecte, chargé de ce travail, sut conserver l'unité du monument en utilisant, pour les arcs de la nef, les profils des arcs du chœur. Ce respect, fort rare à cette époque, des formes anciennes mérite d'être signalé.

Les voûtes de la nef reçurent les armes du connétable et de Madeleine de Savoie. Les voûtes du chœur portaient déjà les écussons de Montmorency et de Pot et la devise APLANOS répétée sur les piliers.

Lors de la prise d'armes qui suivit l'arrestation des comtes d'Egmont et de Horn, le connétable et son fils aîné s'efforcèrent sans succès de prévenir le retour de la guerre civile. A soixante-quatorze ans, Anne de Montmorency commandait encore l'armée royale; il fut mortellement blessé à la bataille de Saint-Denis (10 novembre 1567).

Le grand connétable eut de royales funérailles : il fut enseveli dans l'église Saint-Martin et sa veuve confia à Jean Bullant le soin d'élever sur sa tombe un magnifique mausolée[1].

La puissance de la maison de Montmorency, fondée sur les services rendus à l'État, parut bientôt redoutable à l'autorité royale. On sait comment, après l'habile administration du Languedoc par Henri Ier de Montmorency, qui fut, pendant la Ligue, l'arbitre des partis en France, son fils Henri II prétendit poursuivre entre les membres de la famille royale ce rôle de modérateur. Compromis par Gas-

1. Ce mausolée, décrit par Du Chesne et par l'abbé Lebeuf, a été détruit le 16 août 1792.

ton d'Orléans, frère de Louis XIII, et pris les armes à la main au combat de Castelnaudary, il paya de sa vie l'oubli de son devoir et fut décapité à Toulouse le 30 octobre 1632.

Le nom de Montmorency demeura très populaire en France. Les domaines du dernier duc avaient été partagés entre ses sœurs et le duché de Montmorency avait été donné au prince et à la princesse de Condé. Par lettres patentes du mois de septembre 1680, Louis XIV avait remplacé le nom de Montmorency par le nom d'Enguyen (Enghien), tiré de la première baronnie du comté de Hainaut, échue à Louis de Bourbon, prince de Condé.

Or, en 1789, lorsque l'Assemblée nationale décréta une nouvelle organisation municipale, c'est en opposant les alérions de Montmorency aux fleurs de lis des Condé qu'une municipalité nouvelle, improvisée à Montmorency, disputa aux anciens administrateurs la direction des affaires communales.

Cette étude historique nous a fait connaître la vie des personnages représentés sur les verrières de Montmorency et d'Écouen; elle nous a montré leur influence considérable à la cour de France, leurs fonctions diplomatiques, militaires et administratives, leurs alliances, leur fortune, leur goût pour les arts. Je dois encore, avant d'analyser les belles œuvres que nous ont léguées les Montmorency, donner quelques notions sur l'art du vitrail, à l'époque de la Renaissance.

Le vitrail n'a jamais été, depuis son origine au XIIe siècle jusqu'à sa décadence à la fin du XVIe siècle, que la décoration d'une surface translucide. Contrairement aux autres

applications décoratives de l'art, comme la peinture murale, la tapisserie ou la mosaïque, qui impressionnent l'œil par réflexion de la lumière, le vitrail tire son effet de sa transparence même, et l'œil est impressionné directement par les rayons lumineux qui traversent la surface colorée.

Ce simple énoncé me permettra de définir clairement les lois de la décoration translucide.

Quelques-unes de ces lois sont communes à toutes les compositions décoratives. Ainsi toute décoration doit être appropriée à la place qu'elle occupe dans l'œuvre d'architecture : si elle s'applique à la surface d'un support, elle doit en respecter la forme et en accuser la fonction. D'ailleurs les dimensions des figures ou des ornements, employés dans la décoration, sont nécessairement subordonnées aux proportions générales du monument.

C'est par cela même que l'œuvre décorative se distingue absolument du tableau destiné à donner seul, dans un cadre, l'apparence, complète jusqu'à l'illusion, d'une scène ou d'un paysage. Aussi, la perspective, indispensable au tableau, doit-elle être écartée de la décoration parce que, modifiant les grandeurs et les colorations, suivant la distance des objets, elle décomposerait la surface à décorer en une succession de plans différents.

Le vitrail, qui doit satisfaire à ces lois générales de la décoration des surfaces, est soumis encore à des lois particulières qui résultent de sa transparence.

Le rayonnement de la lumière au travers de la surface vitrée produirait une indécision dans les contours, si des lignes opaques, suffisamment larges, ne séparaient point les

verres diversement colorés. Or cette nécessité de la décoration répond à une nécessité de la construction, l'assemblage des fragments de verre entre eux. Ainsi la mise en plomb s'impose à l'artiste comme une loi fondamentale de la décoration translucide.

Le plomb suit les contours des formes, en les accentuant et en les simplifiant, comme le trait sertit les ornements et les figures, dans la peinture décorative, la tapisserie ou la mosaïque.

Le vitrail, véritable mosaïque translucide, n'a jamais été formé que de morceaux de verres colorés, coupés suivant les contours d'une composition décorative, modelés par traits ou par teintes au moyen de l'oxyde de fer ou grisaille, dont la cuisson détermine l'adhérence, et montés dans un réseau de plomb.

Jamais, aux belles époques du vitrail, l'émail n'a été employé. La raison en est simple : l'émaillage, c'est-à-dire la juxtaposition sur un seul morceau de verre de plusieurs tons, n'oppose aucun obstacle au rayonnement de la lumière et confond les colorations voisines, que la mise en plomb doit isoler.

On sait que le verre est une combinaison de silice, c'est-à-dire de sable, avec une base alcaline comme la soude ou la potasse, et une autre base comme la chaux ou l'oxyde de plomb. Le verre de couleur est obtenu par l'addition dans ce mélange, avant sa fusion, de quelques parcelles d'oxyde métallique colorant[1].

1. *L'Œuvre des peintres verriers français*. Introduction, t. I, p. IV.

Au XIIe siècle, tous les verres étaient colorés en masse, sauf le verre rouge, dont la coloration est due à un sous-oxyde de cuivre, et qui paraîtrait noir, s'il n'était doublé ou plaqué de verre blanc.

Les procédés d'exécution n'ont point varié depuis le XIIe siècle : le verrier disposait, autrefois comme aujourd'hui, de deux creusets contenant l'un le verre coloré, l'autre le verre blanc, toujours verdâtre. Il cueillait au bout de sa canne dans l'un des creusets, une petite masse de verre rouge et la recouvrait dans l'autre d'une couche épaisse de verre blanc, qui s'étendait avec le verre coloré pendant le soufflage.

Le verre était généralement soufflé en cylindre : c'était le procédé en usage au XVIe siècle; c'est encore le procédé de fabrication moderne. Le cylindre, séparé de la canne, et fendu latéralement, est porté dans le four à étendre où la feuille de verre s'étale suivant sa forme définitive.

Les peintres verriers avaient certainement, au XIIe siècle, des connaissances complètes sur les harmonies colorées, qui résultent non seulement de la juxtaposition des couleurs complémentaires, mais encore et surtout des nuances des différents tons.

Le bleu de cobalt, qui formait en général le fond des sujets, avait les nuances les plus variées. Des filets blancs isolaient fréquemment le bleu du rouge. Le vert neutre et le violet ou le brun de manganèse étaient souvent les tons des étoffes. Le moine Théophile dans son « Essai sur divers arts » (*Diversarum artium schedula*), donne des indications intéressantes sur les propriétés de certains tons, sur le

jaune notamment, dont il ne recommande l'emploi qu'avec réserve et de préférence pour les ornements d'or. L'abus du jaune, dans quelques vitraux, postérieurs au XIVe siècle, donne aux autres tons des colorations désagréables.

Le vitrail a eu deux grandes époques, caractérisées par des tendances absolument différentes. Dans la première, le vitrail est un art de décoration pure dont les œuvres se distinguent par la clarté des compositions décoratives, par le mouvement simple des figures, détachées en clair sur les fonds, par la naïveté du dessin, par la disposition des ornements, par l'harmonie et l'intensité des couleurs.

Dans la seconde, le vitrail s'est transformé, par l'étude de la nature, en un art d'imitation. La composition décorative prend des développements considérables. L'expression est subordonnée à la justesse et à la beauté de la forme. Le dessin satisfait aux exigences de l'anatomie et de la perspective; les colorations sont éclatantes; mais les lois de la décoloration translucide sont oubliées, et le vitrail, jeté hors de sa voie, devient bientôt un tableau transparent, indépendant du monument qu'il doit décorer.

Les admirables verrières des cathédrales de Poitiers, d'Angers, de Chartres, de Sens, de Bourges, quelques fragments provenant d'un édifice antérieur à la cathédrale de Châlons et déposés au Palais de l'Industrie, dans notre musée du vitrail, sont des types de cette première époque qui s'étend du commencement du XIIe siècle jusqu'au milieu du siècle suivant.

Du XIIIe au XVe siècle, les grandes traditions décoratives sont insensiblement abandonnées. L'étude de la nature ne

produit d'abord que l'exagération de la forme et du mouvement, dont les vitraux mêmes de la Sainte-Chapelle ne sont pas exempts. Le dessin des ornements perd son ampleur. Le trait, simple et ferme dans les œuvres du XIIe et du XIIIe siècle, s'amincit et fait place aux modelés. Ce n'est plus la belle mosaïque translucide du XIIe siècle, inspirée par le sentiment religieux. Ce n'est pas encore la magnifique composition décorative du XVIe siècle où l'art semble avoir pour but l'expression de la beauté humaine.

Dès la fin du XIVe siècle la découverte du jaune d'argent modifia l'aspect des vitraux. Le jaune se développe au feu par réduction du chlorure ou du sulfure d'argent appliqué à la face extérieure du verre. Des touches jaunes pouvaient donc être posées sur des décorations en grisaille, sans nécessiter l'interposition de plombs.

Les ornements empruntés à l'architecture prirent au XVe siècle une importance considérable dans la composition des vitraux. Les baies étaient complètement occupées par des décorations grises et jaunes, très lumineuses, et les figures se détachaient sur des draperies colorées.

Dès ce moment le dessin acquiert une précision inconnue jusqu'alors. C'est sur la nature que sont observés les modelés des figures, les plis des étoffes. Mais l'imitation exacte de la nature n'est guère possible sans la perspective et la perspective risquait de détruire la surface à décorer. « Les artistes de la Renaissance évitèrent ce double écueil en limitant au premier plan la décoration de la surface[1]. »

1. *L'Œuvre des peintres verriers français*, Introduction, t. I, p. XXIII.

Dans cette seconde époque, la plus brillante assurément de l'art du vitrail, les lois décoratives paraissent se réduire à l'observation de l'harmonie des couleurs, à la concordance du dessin avec la mise en plomb, et à l'occupation complète, par les figures et les ornements, de la surface à décorer.

De nouveaux progrès avaient été d'ailleurs réalisés dans la fabrication du verre. Dès le xv[e] siècle, les nuances s'étaient multipliées à l'infini par l'extension des procédés de fabrication du verre rouge à tous les verres colorés. On compte dans certains verres violets jusqu'à cinq ou six couches superposées de bleu et de rose.

Le placage n'avait pas seulement l'avantage de multiplier les nuances. Il donnait en outre dans une même feuille des inégalités de coloration favorables à l'exécution de modelés transparents.

Le verre était coupé, suivant les indications du carton, pour présenter la partie claire dans la lumière, la partie foncée dans l'ombre; il était ainsi en quelque sorte modelé dans la masse; l'exécution des ombres et des demi-teintes était réduite à des indications légères, sans qu'il fût besoin d'altérer, par l'opacité de la grisaille, la transparence du verre et la lumière passait partout.

D'ailleurs, pour les étoffes et les armoiries, il pouvait être nécessaire de trouver plusieurs tons dans une même mise en plomb. Le placage en fournissait le moyen par le dégagement à la molette, ou à la pointe d'acier, des couches de verre superposées.

Cependant l'art nouveau, par l'importance même des



Pl. I. — Église de Montmorency. Guillaume de Montmorency, fondateur de l'église.

compositions décoratives, tendait à isoler le peintre verrier de l'architecte, en l'affranchissant des entraves que les divisions mêmes de l'architecture, telles que les meneaux, lui imposaient. C'était un acheminement vers de véritables tableaux transparents, dont les nuances sont inconciliables avec les nécessités d'une décoration.

Aussi l'éclat du vitrail au xvi[e] siècle fut-il éphémère. Après avoir brillé sous Louis XII et sous François I[er], l'art déclinait déjà sous Henri II. Les compositions originales disparurent bientôt et le vitrail fut réduit à l'interprétation des gravures italiennes ou allemandes, qui étaient alors dans toutes les mains. Avec l'émail commença la peinture sur verre, et l'art français du vitrail fut abandonné pour longtemps.

Les vitraux de l'église de Montmorency sont avec les verrières de l'église Saint-Godard de Rouen, de l'église Saint-Étienne de Beauvais, et de l'église Sainte-Madeleine à Troyes, les plus belles œuvres qui puissent être citées pour caractériser la magnifique renaissance du vitrail au xvi[e] siècle.

On apprendra sans doute avec étonnement qu'ils étaient presque inconnus avant la publication que j'en ai faite en 1885. Voici comment ils sont décrits en 1880 dans un ouvrage moderne sur la *Renaissance en France* :

« Nous n'avons pas parlé à dessein de l'église Saint-Martin de Montmorency : le plus grand mérite des deux verrières, qui seules ont échappé à la destruction, est l'ancienneté relative; car l'une d'elles est datée de 1524[1]. »

1. Léon Palustre, *La Renaissance en France*, t. II, p. 2, note 54.

J'oubliais en effet une condition essentielle de l'analyse des œuvres : pour les décrire, il faut les avoir vues, et l'auteur de la *Renaissance en France* n'avait pas, paraît-il, « visité personnellement[1] » l'église de Montmorency.

Dans un autre ouvrage paru en 1886, et fort intéressant d'ailleurs, *la Renaissance dans le Vexin*, l'auteur, préoccupé des deux vitraux signalés, n'a pas examiné les douze autres; mais il a relevé, comme un document, « à la partie inférieure de la fenêtre centrale de l'abside », une date de 1524, que le peintre verrier Mena a inscrite en 1860 sur un panneau condamné à disparaître[2].

Cependant l'abbé Lebeuf, au siècle dernier, connaissait les vitraux de Montmorency. Le Vieil dans l'*Art de la peinture sur verre* les citait parmi les « très beaux ouvrages de peinture sur verre du XVIe siècle dont les auteurs sont inconnus ».

Ces œuvres admirables n'ont d'ailleurs échappé que par miracle à la rage de destruction qui signala dans ce pays la période révolutionnaire. Le conseil général de la commune avait ordonné la suppression des armoiries et autres marques de féodalité dans les vitraux. C'était les condamner à une destruction complète.

Le travail de suppression fut adjugé le 30 octobre 1793 pour la somme de cent trente-cinq livres : heureusement l'adjudicataire n'exécuta pas à la lettre les conditions de son

1. *Bulletin critique*, 7e année, p. 232. « Pour notre part, écrit M. Palustre, nous ne faisons pas difficulté d'avouer qu'à l'époque où a été écrite la note qui a confondu M. Magne, c'est-à-dire en 1880, nous n'avions pas visité personnellement l'église de Montmorency. »

2. Louis Regnier, *la Renaissance dans le Vexin*, p. 74, note 7.

marché. Il faut croire que les armoiries du comte évêque de Beauvais, Charles de Villiers, ne furent pas considérées comme des marques de féodalité, puisqu'elles existent encore.

Tous les autres écussons qui ornaient le soubassement des vitraux furents détruits; mais les cottes et les surcots, qui étaient, suivant l'usage du XVIe siècle, aux armes des donateurs, restèrent intacts et j'ai pu ainsi retrouver aisément les noms des personnages dont l'église de Montmorency conserve les portraits.

Il y a lieu tout d'abord d'établir quelques distinctions essentielles entre les quatorze verrières anciennes de l'église.

Les verrières absidales, au nombre de trois, pourraient être considérées comme des œuvres de la fin du XVe siècle, si le portrait de Guillaume de Montmorency, conservé au Louvre, ne fixait à 1525 la date de l'achèvement du chœur et par conséquent des vitraux.

Sans doute le peintre verrier, qui travailla aux verrières absidales, était devenu maître dans son art avant le XVIe siècle et respectait les traditions du siècle précédent.

Les vitraux des bas-côtés n'ont point le caractère archaïque des vitraux de l'abside : leur décoration est répétée symétriquement.

Ainsi dans les pignons des bas-côtés, au nord comme au sud, l'ordonnance décorative est la même pour le vitrail des deux fils de Guillaume, Anne de Montmorency[1] et Fran-

1. Le personnage représenté me paraissait d'abord devoir être le fils aîné de Guillaume, Jean, seigneur d'Écouen; mais Jean était mort depuis

çois de la Rochepot. Le vitrail du gouverneur de Bretagne, Guy XVI, comte de Laval, et le vitrail du maréchal de Châtillon, Gaspard de Coligny, ont des dispositions identiques et sont certainement dus au même peintre verrier.

Le vitrail de Charles de Villiers est une œuvre originale : aucun vitrail ne lui correspond, cette travée étant occupée au sud par une sacristie voûtée à deux étages.

Dans la travée suivante le vitrail de François de Dinteville, évêque d'Auxerre, et le vitrail de Guillaume Gouffier, seigneur de Boisy, ont encore la même ordonnance décorative et doivent être classés avec les quatre premiers vitraux des bas-côtés.

Le vitrail des alérions, qui surmonte le porche latéral et le vitrail du cardinal de Châtillon sont encore des œuvres isolées. Enfin les deux vitraux de la nef, où sont figurés d'un côté le connétable de Montmorency et ses fils, de l'autre Madeleine de Savoie et ses filles, sont des œuvres contemporaines de l'achèvement de la nef en 1563.

En comparant entre elles les verrières de Montmorency, on est conduit à reconnaître que six maîtres au moins ont participé à la décoration de l'église Saint-Martin.

Si le caractère du dessin ne donnait pas des indications précises, les procédés d'exécution, absolument différents en 1524 et en 1563, fixeraient immédiatement les distinc-

plusieurs années, au moment où furent exécutés les vitraux et Anne était devenu l'aîné des fils de Guillaume depuis la mort de son frère. D'ailleurs Jean n'était pas chevalier de l'ordre et le donateur du vitrail porte le collier de Saint-Michel. Il est donc probable que le peintre verrier eut à représenter Anne de Montmorency, dans le vitrail du bas-côté nord, et François de Montmorency, dans le vitrail correspondant du bas-côté sud.



Pl. II. — Église de Montmorency. François de Montmorency, seigneur de la Rochepot.

tions à établir entre les vitraux de la nef et les vitraux du chœur. Dans les verrières du chœur, les alérions des cottes d'armes sont exécutés en réserve sur un verre bleu plaqué dont le fond blanc, mis à nu, est repris ensuite au jaune d'argent : dans le vitrail du connétable, les alérions sont en émail bleu et cet émail, qui a perdu sa transparence, se détache du verre sous le moindre choc. Des glacis d'émail bleu alourdissent l'exécution des armures et des plans lointains. Aussi quelle distance sépare les fonds de ce vitrail des charmants paysages exécutés sur les vitraux du chœur!

Lorsqu'on a dirigé dans l'atelier la composition et l'exécution des verrières, lorsqu'on a dessiné les cartons, en limitant, par l'épaisseur des plombs, les contours des ornements ou des figures, suivant chaque coloration différente, on conçoit aisément que l'émail, en facilitant la juxtaposition des tons, a précisément détruit l'un des éléments du vitrail, le plomb, indispensable à l'affirmation du dessin dans la décoration translucide.

Le vitrail est, encore aujourd'hui, si peu connu et ses lois sont si mal interprétées que l'emploi de l'émail est considéré comme un progrès. Je relève, dans un ouvrage mentionné précédemment, l'appréciation suivante sur l'œuvre d'Engrand le Prince : « Le temps n'était plus où, sur des verres teintés dans la masse, on se contentait d'une peinture brune pour accuser les ombres et tracer les contours; grâce à la découverte des émaux, les tons les plus variés se trouvaient désormais à la disposition de l'artiste qui pouvait sans difficulté ménager ses transitions et graduer ses effets[1]. »

1. Léon Palustre, *La Renaissance en France*. Ile-de-France (Oise), p. 61.

Or jamais Engrand le Prince, mort en 1530, n'a employé l'émail. Des essais timides d'émail sur les vitraux n'apparaissent qu'après 1540. A Écouen dont les vitraux portent les dates de 1544 et 1545 il n'y a pas trace d'émail. A Montmorency des applications d'émail bleu sont visibles sur les vitraux de 1563 et certes ces verrières émaillées n'ont ni l'harmonie ni l'éclat des admirables verrières exécutées en 1524.

Si j'insiste sur ce point, c'est surtout pour démontrer que les études techniques doivent nécessairement précéder l'analyse des œuvres et qu'il n'est pas superflu de réunir la science à l'art et à l'histoire pour déterminer avec certitude les caractères distinctifs d'un vitrail.

J'ai dit que les vitraux de l'abside étaient de la même main; il y a lieu cependant de signaler dans un même vitrail des morceaux d'exécution différente. Il semblerait que le maître exécutât lui-même les portraits des donateurs et dirigeât seulement l'exécution des figures décoratives

Ainsi la figure de Guillaume de Montmorency, représenté à genoux et en armes, est digne d'être comparée aux plus belles œuvres d'Holbein (Pl. I). La tête a de singuliers rapports avec la tête du même personnage dont le portrait est conservé au Louvre; mais l'auteur du portrait est inconnu, comme l'auteur des verrières.

Les procédés d'exécution dans ces verrières anciennes doivent être étudiés de près. Dans les figures le modelé est généralement obtenu par une teinte claire de grisaille, sur laquelle les lumières sont enlevées à la hampe du pinceau[1];

1. Depuis le xve siècle, les chairs, au lieu d'être exécutées sur un verre

c'est sur ce modelé que sont appliquées les ombres. Le ton des chairs est donné par un glacis de grisaille rosée, posé généralement à l'extérieur du verre. La grisaille moderne, dite de Jean Cousin, n'a pas à beaucoup près la finesse de ce ton rosé du XVIe siècle.

L'analyse chimique des grisailles anciennes ne donne généralement que du fer et quelques traces de cuivre et les nuances semblent surtout résulter de la préparation et du broyage de l'oxyde de fer. La grisaille des vitraux de Psyché, qui décoraient jadis le château d'Écouen, ne contient que du fer. J'aurai l'occasion, en étudiant cette suite de vitraux, de signaler le danger des théories faites de toutes pièces, sans documents scientifiques.

Les sujets des grandes verrières absidales sont d'une interprétation facile.

A la suite de Guillaume sont agenouillés ses fils, Anne de Montmorency, Jean seigneur d'Écouen, François de la Rochepot, Philippe, évêque de Limoges, et le bâtard de Montmorency. L'archange saint Michel et saint Guillaume sont derrière les donateurs.

A la base de la verrière centrale sont le Christ et la Vierge. A droite les figures d'Anne Pot et de ses filles sont entièrement neuves.

Les verrières sont divisées en trois rangées de figures par des arcatures élégantes, dessinées à plat, sans indication de perspective. On voit que les traditions décoratives subsistaient encore en 1524 et que le goût du tableau

rosé, étaient faites en grisaille sur un verre incolore ou très légèrement teinté.

n'avait point envahi l'art du vitrail. Les saints personnages, dans la rangée intermédiaire, sont à gauche saint Pierre et saint Paul, au centre saint Martin et saint Félix, à droite sainte Madeleine et sainte Marthe.

Ces quatre dernières figures sont des œuvres décoratives très remarquables. J'avais, en raison de sa légende, cru reconnaître un saint Blaise dans la figure voisine de saint Martin; mais les légendes de saint Blaise et de saint Félix sont identiques et l'existence pendant le xvi[e] siècle d'une confrérie de saint Félix à Montmorency me décide à modifier ma première attribution.

La figure de la Madeleine est fort belle. La sainte tient un vase d'onyx exécuté par des grains de verre rouge qui furent appliqués sur le manchon de verre blanc, pendant le soufflage. L'un des bourreaux de saint Félix est vêtu d'un pourpoint rayé, exécuté par un procédé analogue; c'est en quelque sorte un placage partiel du verre.

Au sommet des verrières sont à gauche saint Benoît et saint Jérôme, au centre saint Denis et un saint diacre, à droite sainte Barbe, dont la tête a été refaite, et sainte Geneviève reconnaissable à son cierge, que le diable cherche à éteindre, mais qu'un ange maintient allumé.

Ainsi que j'ai eu l'occasion de le dire, l'auteur des trois verrières de l'abside est encore inconnu.

Le vitrail d'Anne de Montmorency avait été mutilé par les prétendues restaurations de 1860. J'ai pu reconstituer la verrière primitive dont quelques morceaux, comme la figure du donateur, sont d'une admirable exécution.

Sainte Barbe est derrière le donateur; à sa droite est la



Pl. III. — Église de Montmorency. La Madeleine du vitrail de Guy de Laval.

Vierge portant l'enfant Jésus et couronnée par les anges. Dans le tympan deux anges affrontés tiennent des banderoles portant la devise APLANOS.

Le vitrail de François de Montmorençy, si l'on fait abstraction de l'affreux soubassement fait il y a trente ans et condamné à disparaître, est un chef-d'œuvre merveilleusement conservé (Pl. II).

François écartelait les armes de Montmorency des armes de sa mère que Du Chesne énonce ainsi : « Escartelé aux 1 et 4 de Pot qui est d'or à une fasce d'azur, aux 2 et 3 de Courtiamble qui est échiqueté d'argent et de sable à deux cimeterres ou badelaires de gueules, mis en fasce l'un sur l'autre, virolez, enchez et rivez d'or. »

L'exécution de ces armes sur la verrière témoigne de la prodigieuse habileté du peintre verrier. Les armes de Courtiamble sont dessinées sur un verre rouge plaqué, couché de noir dans les parties de sable, tandis que le placage rouge a été enlevé, dans les parties d'argent, pour mettre à nu le verre blanc.

Les cimeterres rouges sont réservés; mais les viroles sont enlevées pour être ensuite reprises au jaune d'argent et rehaussées d'ornements en grisaille d'une finesse inouïe. Un véritable chatoiement résulte des inégalités d'épaisseur entre les parties enlevées et les réserves, que séparent de larges biseaux.

La conscience des artistes français du XVI[e] siècle devrait être un sujet de méditation pour nos peintres verriers, habitués trop souvent à traiter les vitraux comme des productions industrielles, qui n'ont rien de commun avec l'art.

Dans une œuvre vraiment digne de ce nom, le moindre détail a sa valeur et le grand attrait de nos verrières n'est pas moins dans la recherche des détails que dans l'éclat et l'harmonie de l'ensemble.

Les figures de François de la Rochepot et de la bienheureuse Françoise d'Amboise, sa patronne, sont les œuvres d'un maître et d'un grand maître.

La « Compassion de la Vierge », qui occupe le second panneau, est une œuvre décorative d'une expression saisissante.

Le vitrail de Guy de Laval[1], dans le bas-côté nord, est aussi un chef-d'œuvre de composition décorative.

Le tympan de la verrière est rempli par des anges, tenant les instruments de la passion. Les figures des donateurs et de leurs patrons sont abritées par de véritables dais, formés d'arcatures légères en grisaille et jaune d'argent.

A gauche est l'épouse de Guy de Laval, Anne de Montmorency, sœur du connétable : Guy de Laval, revêtu de sa cotte d'armes, est au centre du vitrail. A droite est une admirable figure de Madeleine embrassant la croix (Pl. III). Au second plan sont sainte Anne et saint Jérôme[2].

Le vitrail du maréchal de Châtillon a été fort endommagé. Les armoiries refaites sont mal disposées. Le panneau des rois mages est neuf et n'a aucun rapport avec les panneaux anciens. Mais le tympan du vitrail et les figures

1. La maison de Laval, dont le chef était fils de Mathieu II de Montmorency, portait les armes de Montmorency « chargées de cinq coquilles d'argent sur la croix pour brisure ».

2. Saint Jérôme, couvert d'un cilice, se meurtrit le corps et repousse la pourpre des cardinaux.

de Gaspard de Coligny, de saint Louis et de Louise de Montmorency sont admirables.

Louise de Montmorency, épouse du maréchal et mère de l'amiral de Coligny, du cardinal de Châtillon et du sire d'Audelot, est vêtue d'un surcot aux armes de Montmorency et de Coligny. La tête est neuve. L'aigle d'argent « couronnée, membrée et becquée d'azur » s'étale sur la cotte d'armes rouge du maréchal de Châtillon.

Le vitrail des Gouffier[1], séparé par la sacristie du vitrail de Coligny, a été aussi endommagé par de mauvaises restaurations. La partie ancienne est réduite aux figures du cardinal Adrien de Boisy, évêque de Coutances, et de Louis, abbé de Saint-Maixent, chanoine de la Sainte-Chapelle, frère du grand maître Artus Gouffier et de l'amiral de Bonnivet. Les autres figures de ce vitrail sont neuves et n'ont point le caractère des figures anciennes. Derrière le cardinal de Boisy est un saint Adrien dont le dessin est d'une remarquable élégance.

Le magnifique vitrail de François de Dinteville[2] est presque intact et ne comporte d'autres restaurations que les têtes de saint Christophe et du Christ.

Deux évêques d'Auxerre ont porté successivement le nom de François de Dinteville. L'évêque représenté sur la verrière est évidemment le chapelain de Louis XII et de François Ier : l'autre évêque d'Auxerre, qui fut envoyé en mission auprès du pape Clément VII, était son neveu.

1. Les armes des Gouffier étaient « d'or à trois jumelles de sable ».

2. Les armes de François de Dinteville sont aux 1 et 4 d'azur à la croix d'or cantonnée de vingt billettes de même, aux 2 et 3 de sable, à deux léopards d'or l'un sur l'autre.

A gauche, saint François d'Assise est debout derrière l'évêque; à droite est saint Étienne, patron de la cathédrale d'Auxerre.

Les six verrières que je viens de décrire sont des œuvres admirables et je ne vois que le magnifique arbre de Jessé de l'église Saint-Godard à Rouen qui puisse leur être comparé. Une autre église de Rouen, Saint-Vincent, conserve une verrière représentant la légende de saint Jean-Baptiste où j'ai relevé dans un cartouche les initiales E L P du peintre verrier Engrand le Prince, que j'aurai à signaler tout à l'heure comme l'auteur du vitrail de Charles de Villiers à Montmorency.

Que de comparaisons intéressantes pourraient être faites, si l'on rapprochait les donateurs, qu'unissaient des liens de famille ou d'amitié, des artistes que ces donateurs employaient de préférence.

La liste des œuvres dues aux familles de Brézé, de Montmorency, de Gouffier, de Laval, de la Trémoille, devrait être établie depuis longtemps et la comparaison de ces œuvres magnifiques permettrait de saisir les caractères communs qui doivent être la base de toute recherche archéologique. L'attribution sans preuves à Engrand le Prince des verrières de Montmorency ne repose pas même sur un examen sérieux des œuvres.

Toutes les œuvres d'Engrand le Prince portent les initiales E L P du peintre verrier : à Montmorency une seule verrière porte cette signature : mais l'œuvre originale d'un maître a des caractères plus précis encore que ses initiales et je reconnaîtrais partout un vitrail d'Engrand le Prince à



Pl. IV. — Église de Montmorency. Saintes femmes du vitrail des Alérions.

la liberté du dessin, à l'indication large des modelés, aux touches légères de jaune d'argent, qui brillent comme l'or dans les lumières des étoffes blanches, aux oppositions justes des tons les plus éclatants.

Les six verrières dont j'ai parlé se distinguent précisément du vitrail d'Engrand le Prince par des qualités opposées. Les œuvres du peintre verrier de Beauvais sont des esquisses chatoyantes, faites sans retouches, dont la fraîcheur et l'éclat sont extraordinaires; au contraire les six verrières dont l'auteur est inconnu, ont la précision des peintures flamandes, sans que l'extrême finesse des détails nuise à l'effet décoratif de l'ensemble.

Je ne crains donc pas d'affirmer que seul, parmi les quatorze vitraux de Montmorency, le vitrail de Charles de Villiers a été exécuté à Beauvais.

Le vitrail porte la date de 1524 et les initiales E L P y sont inscrites trois fois dans des cartouches. Le comte évêque de Beauvais, cousin d'Anne de Montmorency, fut le donateur de cette verrière. Derrière l'évêque est saint Charles dont la robe est aux armes de France et d'Allemagne. Saint Charles était toujours représenté au XVIe siècle sous les traits de Charlemagne[1]. Suivant une ancienne tradition, respectée dans la restauration, la tête de saint Charles était un portrait de Charles-Quint. L'évêque de Beauvais avait rempli une mission diplomatique auprès de l'empereur dont le précepteur Adrien d'Utrecht, pape sous le nom

1. C'est ainsi qu'il est figuré sur un vitrail de l'église Sainte-Gudule à Bruxelles, sur un vitrail de l'église d'Écouen et sur une verrière de la chapelle de Champigny-sur-Veude.

d'Adrien VI, est représenté sur le vitrail en soldat du Christ.

L'œuvre d'Engrand le Prince est une œuvre de coloriste. Dans la figure de Charles de Villiers, l'harmonie résulte des nuances d'un même ton. Le rochet de l'évêque exécuté sur un verre plaqué rose, paraît être transparent; la robe rouge semble ainsi prolongée sous le rochet que recouvre en partie un camail pourpre. Les robes blanches des anges qui supportent les armes de Villiers[1] donnent un exemple des touches de jaune clair dans les lumières.

Cette verrière peut être comparée pour la richesse des colorations à ce magnifique arbre de Jessé de l'église Saint-Étienne de Beauvais où le peintre verrier, désigné par ses initiales, s'est représenté lui-même, la tête nue au milieu des rois.

Engrand le Prince est une personnalité dans l'art du vitrail et son œuvre originale est isolée dans l'école de Beauvais, comme sa verrière est isolée dans l'église de Montmorency.

Le vitrail des alérions, quoique contemporain des autres verrières du chœur, exprime un sentiment nouveau de la décoration translucide (Pl. IV). Si le peintre verrier de l'abside était un ancien, le peintre verrier du vitrail des alérions était un jeune, et la noble attitude de ses figures est aussi remarquable que l'élégance de ses décorations en grisailles[2].

1. « D'or au chef d'azur chargé d'un dextrochère d'argent revêtu d'hermine, au fanon de même. »

2. Les figures de sainte Marie-Cléophas et de sainte Marthe sont anciennes. Les figures de Marie-Madeleine et de Salomé ont été rétablies sur les cartons de M. F. Ehrmann, par M. Leprévost. L'exécution des figures est de M. Lebayle, l'un des plus jeunes pensionnaires de l'Académie de France à Rome.



Pl. V. — Église Saint-Gervais, à Paris. Vitrail du Jugement de Salomon.

La perspective, quoique timidement employée, donne quelque profondeur aux portiques; mais le peintre n'ose pas encore traverser les divisions de l'architecture et son point de vue change avec chaque panneau. Plus audacieux à l'église Saint-Gervais de Paris, il traversera les meneaux par une composition unique dans son « Jugement de Salomon ».

Si je rapproche à dessein ces deux verrières, c'est qu'elles sont évidemment l'œuvre du même maître. J'avais déjà noté des analogies dans la disposition des portiques, dans le dessin élégant des figures, lorsque j'ai reconnu que les draperies de sainte Marie-Cléophas dans le vitrail des alérions et de l'une des mères dans le jugement de Salomon étaient identiques. Le changement des colorations rend sur place cette comparaison délicate; mais les plis sont reproduits comme les modelés dans le même caractère et la même forme; évidemment une seule étude de draperies a servi pour les deux figures (Pl. V).

Si le peintre verrier de Saint-Gervais était connu, nous connaîtrions en même temps le peintre verrier de Montmorency.

Mais ici les auteurs ne s'accordent pas. Les inventaires de la Ville de Paris attribuent, sans preuves, à Robert Pinaigrier la verrière du jugement de Salomon. Le Vieil attribue ce vitrail à Jean Cousin[1]. « Les plus belles de ses vitres, dit-il, sont dans l'église paroissiale de Saint-Gervais à Paris, qu'il paraît avoir entreprises en concurrence avec

1. Le Vieil, *L'Art de la peinture sur verre,* Neuchâtel, 1781, p. 104.
Le vitrail de Saint-Gervais porte la date de 1531 et non de 1551 comme Le Vieil l'indique par erreur.

Robert Pinaigrier..... Il y a peint lui-même le martyre de saint Laurent, l'histoire de la Samaritaine et dans une chapelle autour du chœur à droite la réception de la reine de Saba par Salomon. » Les attributions du vitrail de Saint-Gervais soit à Jean Cousin, soit à Robert Pinaigrier, ne me paraissent devoir être ni admises ni repoussées sans examen. De nouvelles comparaisons sont encore à faire afin de trouver dans d'autres œuvres des caractères communs et de compléter les observations par la recherche et la discussion des textes.

Les trois verrières suivantes qui terminent la série des vitraux anciens de Montmorency, sont intéressantes en ce qu'elles attestent, dès la seconde moitié du XVI[e] siècle, un déclin rapide dans l'art du vitrail.

La verrière d'Odet de Châtillon est évidemment postérieure aux vitraux du chœur. Odet ne fut nommé cardinal qu'en 1533; il n'avait alors que quinze ans et le portrait conservé à Montmorency, fait évidemment d'après nature, annonce un homme de trente ans au moins. Le vitrail paraît avoir été exécuté après le vitrail d'Écouen où le même personnage a été représenté en 1545. D'ailleurs on ne peut admettre une date postérieure à 1560, puisqu'à cette époque le cardinal avait embrassé la réforme et s'était séparé de son cousin le connétable.

Le seul morceau intéressant de ce vitrail, est le portrait du cardinal; mais la décadence de l'art est manifeste dans la négligence même de l'exécution et les défauts de cuisson de la grisaille ont occasionné la détérioration des modelés dans la figure.

Les vitraux d'Anne de Montmorency et de Madeleine de Savoie ont été certainement exécutés à l'époque de l'achèvement de la nef en 1563. Ils sont surtout remarquables par les portraits des personnages agenouillés. D'un côté sont représentés le grand connétable et ses fils, le maréchal François de Montmorency, Henri de Damville, le futur connétable de France sous Henri IV, Charles seigneur de Méru, le futur amiral, Gabriel baron de Montbéron, qui fut tué à la bataille de Dreux, et Guillaume seigneur de Thoré. Aucune de ces figures n'a été endommagée. De l'autre côté les sept filles de Madeleine de Savoie sont agenouillées derrière leur mère; ce sont Éléonore, mariée au vicomte de Turenne, Anne, qui fut abbesse de la Sainte-Trinité à Caen, Jeanne, épouse de Louis de la Trémoille, Catherine, mariée à Gilbert de Lévis, Louise religieuse à Saint-Pierre de Reims, Madeleine, qui fut abbesse de Caen après la mort de sa sœur, enfin Marie, qui épousa Henri de Foix.

Les figures de Madeleine de Savoie et de quatre de ses filles sont presque entièrement neuves.

Ces verrières sont mal composées : les sujets superposés ne sont isolés que par une maigre corniche, et les défauts de l'exécution révèlent la défaillance de l'art au milieu des troubles des guerres religieuses.

Les vitraux anciens de Montmorency forment certainement le plus beau sujet d'études sur le vitrail au XVIe siècle. Par la variété même des compositions décoratives, par les différences des procédés d'exécution, par la liberté ou la précision du dessin, par le choix des couleurs elles se prêtent à des comparaisons et à des classements dont doit pro-

fiter non seulement l'histoire. mais encore l'enseignement du vitrail. L'examen des vitraux d'Écouen complètera cet enseignement.

Montmorency brille par les créations originales des plus grands maîtres français du vitrail. Écouen est un reflet de l'œuvre de Raphaël.

Depuis 1793 les vitraux de la chapelle du château sont réduits à deux magnifiques verrières, placées dans la chapelle de Chantilly et représentant, à la date de 1544, les cinq fils et les cinq filles du connétable et de Madeleine de Savoie. Les portraits sont des chefs-d'œuvre et des œuvres bien françaises; ils sont supérieurs aux belles figures décoratives de sainte Agathe et de saint Jean-Baptiste, représentés debout derrière les enfants agenouillés (Pl. VI).

La restauration du vitrail des fils d'Anne de Montmorency a été l'occasion d'une amusante méprise. La tête du fils aîné manquait et, depuis Alexandre Lenoir, on attribuait au connétable le corps de son fils aîné, François de Montmorency, revêtu suivant l'usage de la cotte aux armes de sa maison. Aussi l'artiste chargé de la restauration plaça-t-il sans hésiter sur le corps du jeune homme une tête de vieux connétable.

L'erreur, que je signalai, était manifeste; car l'église d'Écouen possède encore les vitraux exécutés à la même date, à l'aide des mêmes cartons, et la figure du fils aîné, revêtu de sa cotte d'armes, y est conservée intacte. J'ai pu ainsi restituer sa tête à François de Montmorency.

Dans les annexes de la chapelle de Chantilly sont deux verrières en grisaille et jaune d'argent, l'Annonciation aux



Pl. VI. — Chapelle du château de Chantilly. Les fils du connétable Anne de Montmorency.

bergers et la Circoncision qui proviennent sans doute de la sacristie du château d'Écouen. Ce sont déjà des interprétations de tableaux, étrangères à l'art du vitrail.

L'église d'Écouen nous fournira des exemples caractéristiques de la transformation très rapide du vitrail, cet art de décoration par excellence, en un art d'imitation.

L'église n'a qu'un bas-côté, utilisé comme chapelle de la Vierge dans les travées du chœur. C'est le chœur de l'église que le connétable éleva en 1545.

Les vitraux contemporains de la construction sont au nombre de sept, trois dans le bas-côté, quatre dans le chœur. La comparaison de ces verrières avec les verrières de Montmorency est intéressante en ce qu'elle nous montre la révolution opérée en vingt ans dans l'art français.

A Montmorency les lois de la décoration translucide sont respectées; les progrès du dessin n'ont modifié que la forme des ornements ou des figures qui occupent la surface transparente. Le peintre verrier respecte son cadre architectural et ce sont les meneaux qui limitent sa composition.

Les verrières d'Écouen sont des tableaux indépendants des divisions de l'architecture.

Les colorations éclatantes de Montmorency sont atténuées à Écouen. Dans le bas-côté de l'église d'Écouen les tons neutres, le vert et le violet, sont employés de préférence. Les plans lointains sont d'un bleu pâle; bien plus, dans le vitrail de la Visitation, le paysage est exécuté en grisaille sur verre incolore. Tandis qu'à Montmorency l'harmonie résulte de l'opposition juste des tons les plus

éclatants, à Écouen l'harmonie est due à la décoloration des surfaces.

Sans doute le dessin est très étudié et n'a plus les naïvetés qu'on trouve encore dans les vitraux de Montmorency : les modelés sont d'une remarquable finesse et la perspective aide à la disposition savante de chaque scène dans le milieu que le peintre a choisi.

Mais en revanche la superposition de sujets différents, formant autant de tableaux non encadrés et non reliés entre eux, donne à l'ensemble de l'œuvre un aspect confus, et le vitrail n'est plus qu'un assemblage de morceaux divers, dont l'œil saisit avec peine les contours et les lignes principales.

Ce défaut capital, qui caractérise la décadence du vitrail, est particulièrement sensible dans les grandes verrières de l'abside. Si l'on excepte le vitrail du connétable, dont les compositions diverses sont à peu près équilibrées, les autres verrières ne produisent que confusion pour l'esprit et fatigue pour les yeux.

Le défaut est moins apparent dans les verrières du bas-côté dont les sujets sont empruntés à la vie de la Vierge.

A la fenêtre du pignon de ce bas-côté, le verrier a représenté la naissance du Christ et l'adoration des Mages. L'inspiration de Raphaël est évidente dans le mouvement et le dessin des figures; une femme en robe rose, portant un vase sur la tête, est un souvenir de l'une des femmes de « l'Incendie du bourg ».

Dans le vitrail suivant le peintre a superposé l'Annonciation à la Visitation de la Vierge. L'Annonciation nous fait connaître, dans les moindres détails, la décoration d'une

Pl. VII. — Eglise de Conches. Décollation de sainte Foy.
Détails d'architecture copiés sur deux gravures d'Hans Sebalde Beham.

chambre au XVIe siècle, avec son plafond à solives apparentes, ses fenêtres à meneaux, ses médaillons en grisaille brochant sur une combinaison de verre blanc et de plomb, son lit à colonnes, ses coffrets, ses flambeaux, etc. Une frise chargée de guirlandes en grisaille et portant la date de 1544 sépare les sujets (Fig. 1).

La Visitation est l'une des meilleures compositions d'Écouen. Suivant le goût italien, la Vierge et sainte Élisabeth sont accompagnées chacune de deux suivantes. A la base du vitrail, dans une couronne de feuilles vertes est un écu « d'azur à trois gerbes de blé d'or » (Fig. 2).

Le troisième vitrail du bas-côté représente la mort de la Vierge et l'influence de l'art italien est aussi évidente dans cette composition.

Au bas de la verrière est agenouillé un chanoine qui fut sans doute le donateur. La scène principale se développe au milieu des meneaux : au sommet du vitrail est une Assomption de la Vierge.

Dans l'angle droit de ce vitrail est un cartouche chargé des initiales L F enlacées d'une cordelière. Par une curieuse coïncidence, les mêmes initiales, enlacées de même d'une cordelière, sont inscrites sur un écu à la base d'une verrière de l'église Saint-Bonet de Bourges, exécutée, comme la verrière d'Écouen, en 1544. Le vitrail de Saint-Bonet porte au-dessous de cette date la signature Laurence Fauconnier, et l'écu est chargé de deux faucons affrontés.

Or dans une remarquable étude sur les *Artistes Tourangeaux* on lit : « Laurence Fauconnier, M^e peintre et vitrier à Tours, 1554, avait pour marque deux faucons

affrontés et les lettres L et F réunies dans un lac noir[1]. » Dans le même ouvrage Laurence Fauconnier est cité à côté de Robert Pinaigrier et de Jehan Courtoys parmi les plus célèbres peintres verriers du XVI[e] siècle en Touraine.

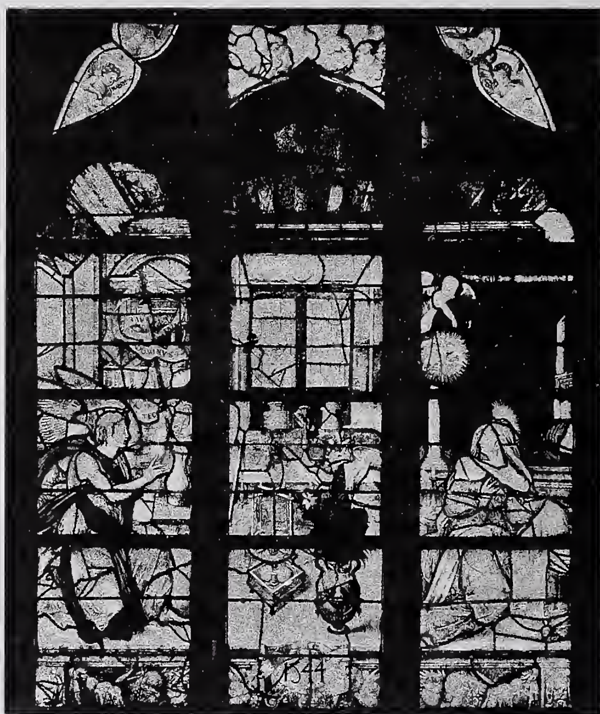


Fig. 1. — Église d'Écouen. — Vitrail de l'Annonciation.

Je me croyais en conséquence autorisé à comparer les deux signatures de Bourges et d'Écouen, et bien que les deux œuvres fussent sensiblement différentes pour l'exécution, l'attribution au peintre verrier de Bourges des vitraux du bas-côté d'Écouen me semblait obligatoire.

1. E. Giraudet, *Les Artistes tourangeaux*. Notes et documents inédits, 1885, p. 156 et peinture p. CI.

Mais, suivant un autre archéologue tourangeau[1], le nom de Laurence Fauconnier à Bourges désignerait une donatrice et mon hypothèse tomberait d'elle-même. Je laisse aux archéologues de Touraine le soin de vider entre eux cette querelle, et j'en conclus que toute hypothèse doit être impi-



Fig. 2. — Église d'Écouen. — Vitrail de la Visitation.

toyablement écartée de nos études; car toute attribution incertaine risque d'égarer les recherches : je le prouverai tout à l'heure.

1. Léon Palustre, *Bulletin critique,* 7e année, p. 190. L'auteur invoque comme un argument, contre l'attribution à un peintre verrier de la signature L F, l'absence de tout signe de corporation. Cependant aucun signe n'accompagne la signature E L P d'Engrand le Prince. En outre, dans une étude publiée par l'abbé Coffinet sur les peintres verriers de Troyes, l'auteur a démontré que les monogrammes, surmontés souvent de croix barrées en forme de 4, « représentent tantôt des signatures d'artistes, tantôt

Les grandes verrières de l'église d'Écouen ont toutes la même ordonnance : des frises, chargées de masques et de cartouches, déterminent trois divisions dans la hauteur de chaque baie. Des écussons ornent le soubassement sur lequel sont agenouillés les donateurs. Les deux compartiments supérieurs sont remplis par des scènes tirées de l'Ancien ou du Nouveau Testament. Les armes des donateurs sont répétées dans les tympans; dans les trois fenêtres absidales ce sont les alérions de Montmorency, dans la fenêtre du chœur ce sont les aigles d'argent de Coligny.

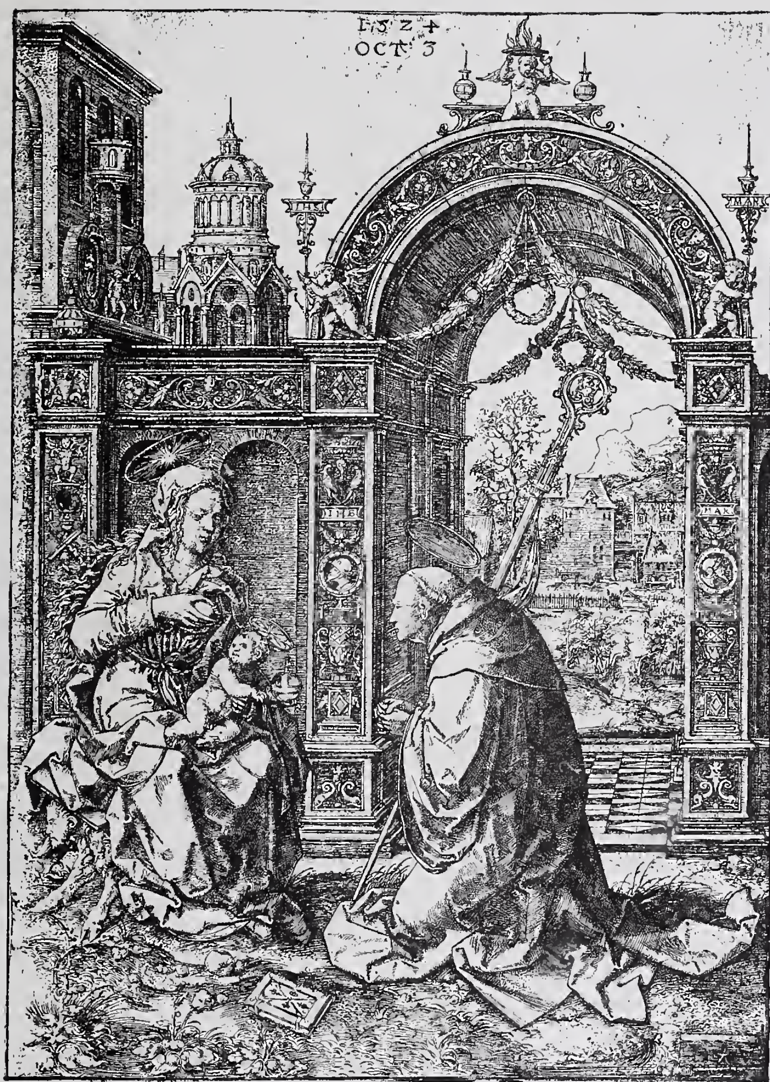
Les donateurs des vitraux du chœur sont, à gauche de l'autel, le connétable et ses fils, à droite, Madeleine de Savoie et ses filles. A Écouen, comme à Montmorency, les verrières contemporaines de la construction du chœur ne portent aucune trace d'émail; ainsi les alérions de la cotte d'armes de François de Montmorency sont exécutés en réserve sur verre bleu plaqué.

Au contraire l'émail est visible sur le panneau du connétable[1]. Ce panneau, brisé sans doute pendant les guerres de religion, fut rétabli à la fin du XVI[e] siècle, au moment où Henri de Montmorency se fit représenter sur les vitraux de la nef avec sa première femme Antoinette de la Marck.

Le portrait du connétable a d'ailleurs tous les caractères des œuvres exécutées au temps de Henri III. C'est une

des noms de bienfaiteurs ». Ainsi à Troyes, le monogramme M avec sa croix barrée paraît désigner la « femme de messire Jehan Moley, damoiselle Claude Dorigny », qui donna à la cathédrale en 1505, le vitrail de Job (*Annales archéologiques*, t. XVIII, p. 214).

1. *L'Œuvre des peintres verriers français.* Église d'Écouen, p. 103, fig. 5.



PL. VIII. — Abbé agenouillé devant la Vierge tenant l'Enfant Jésus.
Gravure du Maître à l'Étoile.

peinture médiocre, et le dessin, qui donne le plus grand charme aux vitraux anciens d'Écouen, est absolument négligé dans cette restauration.

La flagellation du Christ, qui occupe le milieu du vitrail, paraît être une réminiscence du Christ à la colonne de Sébastien del Piombo. La dernière scène représente le Christ insulté par les soldats dans le prétoire.

Ce grand vitrail est peut-être le meilleur des vitraux de l'église d'Écouen. Les colorations, très harmonieuses, sont suffisamment soutenues et la pondération des scènes superposées est suffisante pour atténuer le défaut d'unité qui se manifeste dans les autres verrières.

La verrière centrale est divisée en deux parties; lors de la construction du maître-autel, au commencement du XVIII[e] siècle, la partie inférieure qui comprenait les patrons de l'église, saint Acceul et son compagnon « Accius et Acceolus » surmontés à gauche de la « Vierge en Gloire », à droite de la Rencontre à la Porte dorée de saint Joachim et de sainte Anne, a été encadrée dans une bordure et placée dans une chapelle latérale. La partie supérieure représentant l'apparition du Christ à la Vierge a été conservée en place.

Au soubassement de la troisième fenêtre sont les armes de Montmorency et de Savoie et la date de 1545. Le vitrail de Madeleine de Savoie et de ses filles est presque intact; la figure de Madame la connétable est charmante de grâce et d'expression.

Au-dessus des donateurs a été figurée l'apparition du Christ à la Madeleine : au sommet de la verrière le peintre

a représenté la rencontre de Jésus et de Marie sur le chemin du calvaire.

La grande fenêtre du chœur fut un don du cardinal de Châtillon. Le soubassement de cette fenêtre est formé, comme à l'abside, d'une superposition d'anges, tenant des cornes d'abondance, de masques, de guirlandes et de cartouches, qui échappent à l'analyse.

« A gauche sur un cartouche est la date de 1545 qui donne l'époque de l'exécution de la verrière, à droite est la date de 1587 indiquant la réfection à cette époque d'un panneau brisé. L'ancienne disposition a été reproduite, mais avec une telle liberté, que les cornes d'abondance sont devenues des courges et que les mascarons sont des masques de carnaval[1] .»

Au milieu du soubassement est un panneau de grisaille au chiffre du connétable qui provient évidemment du château comme en proviennent les deux panneaux conservés au musée de Cluny.

Le cardinal de Châtillon est agenouillé entre le Christ et saint Paul. Au milieu du vitrail est la légende du bon pasteur; au sommet est représentée la chute d'Adam et d'Ève.

Ces verrières d'Écouen ont donné lieu, dans un ouvrage déjà cité, aux appréciations les plus étranges [2]. On y lit : « Originairement toutes les fenêtres ne présentaient pas comme aujourd'hui des personnages historiques, on voyait seulement à droite du grand autel... le connétable et ses

1. *L'Œuvre des peintres verriers*. Église d'Écouen, p. 108, fig. 10.
2. *La Renaissance en France*, t. II. Ile-de-France, p. 21, note 2.



Pl. IX. — Église Sainte-Foy, à Conches. Abbé agenouillé devant la Vierge tenant l'Enfant Jésus.

cinq fils; à gauche... Madeleine de Savoie et ses cinq filles... Mais plus tard Henri Ier de Montmorency, second fils d'Anne et son successeur (l'aîné François étant mort avant son père), voulut être aussi représenté en compagnie de sa femme, Antoinette de la Marck, dans les vitraux d'Écouen. En conséquence les panneaux inférieurs des deux fenêtres placées à l'entrée du chœur, du côté du midi, furent enlevés et dans l'espace ainsi préparé figurèrent dorénavant les portraits des nouveaux seigneurs. De même à une dernière baie on substitua au sujet primitif l'image du cardinal Odet de Châtillon, neveu du connétable, que son écusson fait facilement reconnaître. Ces remaniements furent opérés en 1587 longtemps après l'exécution des vitraux proprement dits... Jusqu'ici personne n'était entré dans la voie où nous nous sommes engagé; on regardait comme certain qu'à la place indiquée tout à l'heure rien n'avait été changé à aucune époque. »

Je veux croire que l'auteur de cette note n'avait pas « visité personnellement » l'église d'Écouen. D'abord François de Montmorency étant mort en 1579 à Écouen, comme on peut s'en assurer en feuilletant les registres paroissiaux, n'a pu mourir avant son père qui l'avait précédé de douze ans dans la tombe en 1567.

Ensuite il suffit de regarder la date de 1545 à la base de la verrière du cardinal de Châtillon et les aigles de Coligny au sommet, pour voir que ce vitrail n'a subi aucun changement, sinon le remplacement que j'ai signalé d'un panneau brisé.

Enfin les deux vitraux de la nef où figurent aujourd'hui

Henri de Montmorency et Antoinette de la Marck, n'avaient pas lieu d'être déplacés en 1587 pour une excellente raison : c'est qu'ils n'existaient pas encore.

Les vitraux exécutés en 1545 s'arrêtaient au chœur de



Fig. 3. — Église Sainte-Foy, à Conches. — Les adieux du Christ à la Sainte Vierge.

l'Église et ainsi que je l'ai dit[1] « les deux fenêtres de la nef sont postérieures de quarante années aux belles verrières contemporaines de la construction du chœur ». Les

1. *L'Œuvre des peintres verriers*. Eglise d'Écouen, p. 108.

bases de ces fenêtres ne sont que les copies des bases des fenêtres absidales. Les deux verrières sont garnies d'une seule rangée de figures, couronnée par une frise où l'on



Fig. 4. — Les adieux du Christ à la Sainte Vierge.
Gravure d'Albert Dürer.

a aussi tenté d'imiter la frise de l'abside : mais le dessin est lourd et grossier. C'est une décadence complète.

On reconnaîtra le danger de ces théories hasardées, étrangères à la science archéologique, et la nécessité d'appuyer toute appréciation sur des faits. L'histoire n'est pas

le roman et l'histoire n'existe que si elle est l'interprétation exacte de documents incontestables.

L'analyse des vitraux de Psyché, commandés, par le connétable de Montmorency, pour son château d'Écouen et placés actuellement dans une galerie du château de Chantilly, sera une nouvelle preuve de la justesse de ces critiques.

Cette suite de vitraux civils, exécutés en grisaille et rehaussés de touches légères de jaune d'argent, représente la fable de Psyché et de Cupidon, tirée de l'*Ane d'or* d'Apulée, charmant poème, où le philosophe de Madaure semble avoir voulu représenter l'âme humaine élevée par l'amour jusqu'à la divinité.

Les compositions attribuées à l'un des élèves de Raphaël, Michel Coxcie, ont été gravées par le maître au Dé[1]. Je ne pense pas que Michel Coxcie ait dessiné les cartons des vitraux; car ses compositions étaient au nombre de trente-deux, tandis que la fable de Psyché comportait à Écouen quarante-quatre verrières.

Je crois plutôt que le peintre verrier d'Écouen s'inspira des gravures du maître au Dé, qui furent tantôt copiées, tantôt dédoublées, tantôt interprétées, pour décorer les quarante-quatre fenêtres du château; car ces gravures sont accompagnées de huitains italiens dont les huitains français ne sont que la traduction libre et ces huitains, dédoublés comme les sujets, ont servi de légende aux verrières.

D'ailleurs parmi les vitraux d'Écouen, quelques-uns

1. Bibliothèque nationale, Départ. des estampes, Rés. B, nos 39 à 70. Trente-deux pièces gravées seules, ou accompagnées de huitains.

n'ont que des rapports lointains avec les gravures du maître au Dé. Tels sont le vitrail où la reine se lamente sur la réponse de l'oracle, celui où Psyché parfume ses cheveux au sortir du bain, celui où Psyché se réjouit des dons de l'Amour[1]. Deux verrières[2], où sont représentées



Fig. 5. — Église de Gisors. — La Circoncision.

Psyché au bain et Psyché à table, diffèrent aussi beaucoup des gravures du maître au Dé.

Il est donc probable que le peintre verrier utilisa de son mieux les compositions gravées de Michel Coxcie et compléta l'œuvre par trois compositions originales.

1. *L'Œuvre des peintres verriers.* Galerie du château de Chantilly, fig. 9, 14, 18.

2. *Id.,* fig. 13, 15.

Sans doute on ne peut comparer la charmante fantaisie d'Écouen aux œuvres décoratives des premières années du



Fig. 6. — Château de Chantilly. — Psyché offrant des présents à ses sœurs.

xvie siècle. L'écart serait trop grand. Mais la copie ou l'interprétation des gravures n'étaient pas limitées aux vitraux civils. Ainsi deux gravures de Hans Sébalde Be-

ham[1], cataloguées par Passavant sous les n[os] 181 et 187 dans la suite des « Sept planètes », comportent, en arrière-plan, deux édicules calqués et retournés dans le vitrail de la décollation de sainte Foy à l'église de Conches (Pl. VII). Dans la même église, une gravure du maître à l'Étoile (Pl. VIII) a



Fig. 7. — Psyché offrant des présents à ses sœurs.

Gravure du Maître au Dé.

été utilisée pour le carton d'un vitrail représentant un abbé agenouillé devant la Vierge qui tient l'enfant Jésus (Pl. IX) et les adieux du Christ à la Vierge (Fig. 3) sont tirés d'une gravure d'Albert Dürer[2] (Fig. 4). D'autres sujets des

1. Hans Sébalde Beham, graveur, originaire de Nuremberg, paraît avoir vécu entre 1500 et 1550.

2. Bibliothèque nationale, Départ. des estampes, Rés. EC. 32, B. Dirk

vitraux de Conches, l'Entrée de Jésus dans Jérusalem, le Christ au jardin des Oliviers, Jésus devant le grand prêtre Anne, sont évidemment inspirés des gravures de la Petite Passion et de la Grande Passion du même maître.

L'œuvre originale disparaissait donc pour faire place à l'arrangement de petits tableaux copiés sur des gravures. Une comparaison attentive des vitraux de Psyché et du vitrail de la Vierge, conservé dans l'église de Gisors, confirme cette opinion.

Dans le panneau de la Circoncision de Gisors (Fig. 5), la Vierge est calquée sur Psyché offrant des cadeaux à ses sœurs[1] (Fig. 6 et 7) : la tête seule a été changée. Dans le panneau de la Visitation (Fig. 8), la figure de sainte Élisabeth a été calquée sur la figure de Psyché prête à se venger de ses sœurs[2] (Fig. 9 et 10) et la tête de la jeune fille a été remplacée par une tête de vieille femme. L'une des suivantes de la Vierge est calquée sur une des sœurs de Psyché dans la même gravure, l'autre sur la seconde sœur de Psyché dans la gravure où le roi et la reine déplorent la beauté de leur fille, qui éloigne d'elle les prétendants[3] (Fig. 11).

D'ailleurs autant l'exécution des vitraux d'Écouen est

van Star. *Le maître à l'Étoile*. La gravure porte la date 1524, oct. 3 et pour signature les lettres D. V. séparées par une étoile. Bartsch. 8.

Id., Albert Dürer, gravures sur bois, vol. I, Ca, 7. *La vie de la Sainte Vierge*. Pièce n° 17. *Jésus se séparant de la Sainte Vierge*.

1. *L'Œuvre des peintres verriers*. Galerie du château de Chantilly fig. 20. Le maître au Dé, B. 49.

2. *Id.*, fig. 25. Le maître au Dé, B. 53.

3. *L'Œuvre des peintres verriers*. Galerie du château de Chantilly, fig. 7. Le maître au Dé, B. 41.

savante et large, autant l'exécution du vitrail de Gisors est sèche et inhabile. A Écouen les modelés sont faits dans la teinte au bout du pinceau. A Gisors les modelés sont exécutés péniblement par superpositions. Les vitraux de



Fig. 8. — Église de Gisors. — La Visitation.

Psyché sont une fantaisie d'artiste; le vitrail de Gisors est l'œuvre d'un praticien[1].

Il y a plus; si poursuivant nos recherches, nous comparons les vitraux de Psyché aux vitraux du bas-côté de l'église d'Écouen, nous trouvons alors, entre quelques figures d'égale

1. L'ajustement imparfait du torse sur les jambes d'un personnage de la Circoncision prouve bien l'interprétation défectueuse d'un dessin ou d'une gravure par un ouvrier inhabile.

valeur, l'identité de composition et d'exécution vainement cherchée à Gisors.

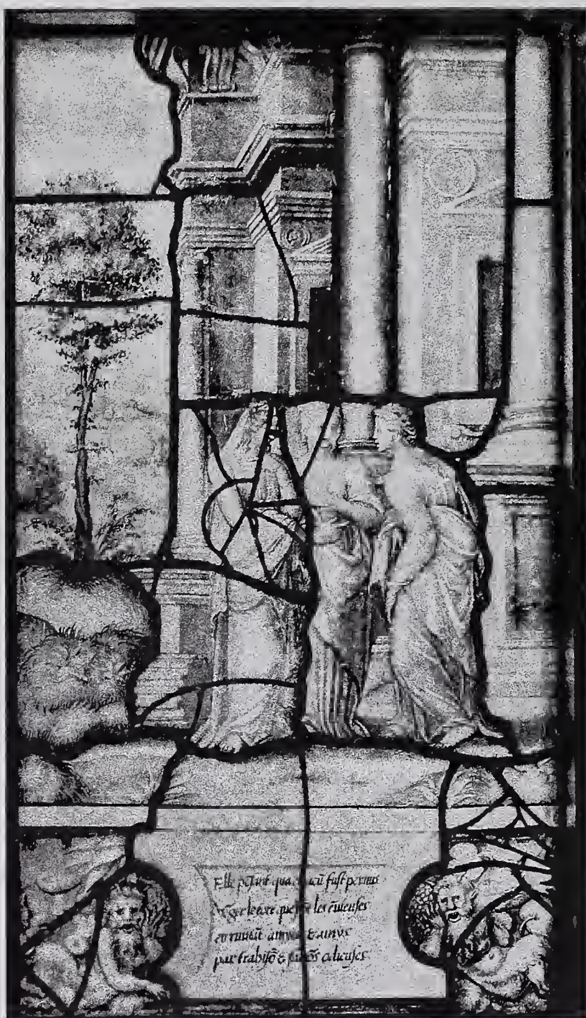


Fig. 9. — Château de Chantilly. — Psyché prête à se venger de ses sœurs.

Ainsi, dans la Visitation de l'église d'Écouen (Fig. 2), les deux suivantes de la Vierge sont les deux suivantes de

Psyché[1] (Fig. 12); sainte Elisabeth est l'une des femmes qui reçoit Pysché dans le palais où la conduit l'Amour[2] (Fig. 13). Enfin, dans l'Annonciation d'Écouen (Fig. 1) et dans l'apparition du Christ à sa mère, la Vierge agenouillée, ou



Fig. 10. — Psyché prête à se venger de ses sœurs.
Gravure du Maître au Dé.

assise, n'est autre que la reine apprenant la réponse de l'oracle[3] (Fig. 14).

Ces rapprochements suffisent à démontrer que le peintre verrier qui exécutait en 1542 les grisailles de Psyché est

1. *L'Œuvre des peintres verriers*. Église d'Écouen, fig. 2 et Galerie de Chantilly, fig. 6.
2. *Id.*, Église d'Écouen, fig. 2 et Galerie de Chantilly, fig. 12.
3. *Id.*, Église d'Écouen, fig. 2, Galerie de Chantilly, fig. 9.

précisément celui qui exécutait en 1544 les vitraux colorés du bas-côté d'Écouen, et les qualités de ces œuvres sont telles, que, tout en y critiquant l'imitation des gravures par des tableaux transparents, on doit les attribuer à un artiste.

L'auteur de la *Renaissance en France,* auquel tous ces détails ont échappé, a édifié toute une théorie sur le rapprochement des vitraux d'Écouen et de Gisors. Au lieu d'y reconnaître des interprétations de gravures, les unes habiles, les autres maladroites, il a déclaré, sur la foi d'un historien de Beauvais (Tremblay), que « Jean le Pot entre tous les peintres verriers de Beauvais était renommé pour ses grisailles[1] ». Il s'est rappelé « avoir vu à Gisors une immense fenêtre garnie de vitraux qui sont évidemment de la même main que ceux d'Écouen » et il affirme que ces œuvres ne sont que « l'une des nombreuses productions d'un genre tout particulier » dont « Jean le Pot est l'inventeur ».

Jean le Pot ne peut avoir inventé au XVIe siècle la peinture en grisaille et jaune d'argent qui existait depuis un siècle et demi et dont les exemples au commencement du XVIe siècle sont très nombreux, surtout en Champagne.

D'ailleurs Jean le Pot est un sculpteur et c'est probablement de Nicolas le Pot que l'auteur de la *Renaissance en France* a voulu parler.

Enfin la grisaille n'a jamais caractérisé l'œuvre d'un artiste. Je viens d'en donner la preuve en démontrant que les grisailles de Psyché et les vitraux colorés du bas-côté d'Écouen sont de la même main.

1. Léon Palustre, *La Renaissance en France*, t. II, p. 56.

Je n'insiste pas sur « le ton particulier de grisaille obtenu au moyen du manganèse rehaussé de jaune d'argent ». J'ai dit déjà qu'il n'y a pas trace de manganèse dans les grisailles d'Écouen.



FIG. 11. — Le roi et la reine déplorant la beauté de Psyché.
Gravure du Maître au Dé.

D'hypothèse en hypothèse, l'auteur de la *Renaissance en France* va jusqu'à attribuer à Nicolas le Pot les verrières du Mesnil-Aubry, qu'il compare aux vitraux d'Écouen : « Non seulement, écrit-il, le faire est semblable des deux parts ; mais encore les mêmes portraits d'Anne de Montmorency et de sa famille se trouvent répétés sans aucun changement[1] ».

1. LÉON PALUSTRE, *La Renaissance en France*, t. II, p. 22, note 3.

Or l'Église du Mesnil-Aubry fut reconstruite en 1582 à la réserve du bas-côté nord : un espace de quarante ans envi-



Fig. 12. — Château de Chantilly. — Psyché adorée par le peuple.

ron sépare donc les vitraux d'Écouen des vitraux du Mesnil-Aubry; mais il y a plus : si dans le bas-côté ancien on trouve quelques débris d'intéressantes verrières, comme la

Cène ou l'Adoration des Rois, les vitraux du chœur sont des œuvres de vitrier et n'ont rien de commun avec des œuvres



Fig. 13. — Château de Chantilly. — Psyché aux portes où la conduit l'amour.

d'art. Sans doute Écouen a servi de modèle ; mais la copie est absolument grotesque.

Le vitrier du Mesnil-Aubry a tout copié à Écouen, non

seulement les portraits des seigneurs, mais encore la Visitation dans l'église et la figure de sainte Agathe dans la chapelle du château. Et voilà les œuvres qu'on attribuerait, à quarante années de distance, au peintre verrier d'Écouen!

Je crois avoir suffisamment démontré, par de nombreux exemples, que l'analyse d'une œuvre d'art exige la connaissance du milieu où l'œuvre a été créée, des lois artistiques auxquelles elle devait satisfaire, des procédés en usage à l'époque de son exécution; mais cette analyse exige encore et surtout l'habitude du dessin, nécessaire aux comparaisons délicates que suggère l'étude complète d'une œuvre.

Je me suis efforcé d'analyser, suivant cette méthode, les œuvres admirables qui, comme les vitraux conservés dans l'église de Montmorency et dans la chapelle de Chantilly, ont marqué au XVIe siècle l'apogée de l'art français du vitrail. Je les ai comparées aux belles verrières de l'église d'Écouen en m'efforçant de préciser et de définir la révolution artistique qui s'opéra de 1525 à 1545 et dont les traits caractéristiques furent l'abandon des lois simples de la décoration translucide, la substitution des tableaux transparents aux vitraux, de l'émaillage à la mise en plomb, des harmonies neutres aux harmonies colorées.

J'aurais voulu terminer cette analyse en donnant les noms des grands artistes auxquels nous devons ces chefs-d'œuvre; mais ici s'arrêtent mes connaissances, et sauf pour le vitrail qui porte la signature d'Engrand le Prince, je ne possède encore que des documents insuffisants.

Est-ce une raison pour désespérer de les compléter un

jour? Non certes. Si je me suis élevé vigoureusement contre le système qui consiste à vouloir quand même mettre un



Fig. 14. — Château de Chantilly. — La reine apprenant la réponse de l'oracle.

nom sur toutes les œuvres et donner par intuition, à quelques mois près, l'âge d'un monument, c'est que je le considère comme absolument funeste aux progrès de la science.

Mais ces progrès peuvent être réalisés. Notre premier devoir est d'accumuler des documents en multipliant les observations, pour en déduire avec certitude des rapprochements basés sur le caractère du dessin, sur l'emploi des formes et des colorations particulières à chaque époque et à chaque atelier, non sur des hypothèses.

La classification des œuvres ne peut être faite immédiatement, parce que nous ignorons encore les causes réelles qui ont exercé dans chaque siècle et dans chaque pays une influence décisive sur les méthodes de composition décorative et sur les procédés d'exécution. L'étude et la comparaison des œuvres, qui doivent nécessairement précéder tout essai de description, peuvent fournir les indications les plus précieuses.

Lorsque ce travail sera fait pour chaque monument, comme j'ai eu l'occasion de le faire pour l'église de Montmorency, pour l'église et pour le château d'Écouen, alors les recherches deviendront faciles, parce que le classement des œuvres, suivant leurs caractères artistiques, sera déjà fait. Alors au lieu de considérer l'art français comme une conséquence de l'art italien, on reconnaîtra que dès le XIIe siècle la France a précédé les autres nations dans l'invention des œuvres décoratives. On commencera peut-être à regarder les chefs-d'œuvre répandus partout sur notre sol, mais ignorés, comme l'étaient encore hier les verrières de Montmorency, et l'on réservera pour nos magnifiques compositions décoratives un peu de cette admiration que les Français, par ignorance, prodiguent trop aisément aux œuvres les plus médiocres des arts étrangers.

Quand nos travaux n'auraient d'autre résultat que d'apprendre à nos enfants à respecter, comme le plus précieux héritage, l'œuvre de nos ancêtres, nous aurions déjà bien mérité de notre pays.

26 juin 1887.

TABLE DES PLANCHES

Planches.		Pages.
	Frontispice. Le connétable Anne de Montmorency, émail de Léonard Limosin.	
I.	— Église de Montmorency. Guillaume de Montmorency, fondateur de l'église.	24-25
II.	— Église de Montmorency. François de Montmorency, sire de la Rochepot	28-29
III.	— Église de Montmorency. La Madeleine, du vitrail de Guy de Laval	32-33
IV.	— Église de Montmorency. Les Saintes Femmes du vitrail des Alérions.	36-37
V.	— Église Saint-Gervais de Paris. Jugement de Salomon.	38-39
VI.	— Chapelle du chateau de Chantilly. Les Fils du connétable Anne de Montmorency.	42-43
VII.	— Église de Conches. Décollation de sainte Foy. Détails empruntés aux gravures d'Hans Sebalde Beham. . .	44-45
VIII.	— Abbé agenouillé devant la Vierge tenant l'Enfant Jésus, gravure du Maitre a l'Étoile.	48-49
IX.	— Église de Conches. Abbé agenouillé devant la Vierge tenant l'Enfant Jésus.	50-51

TABLE DES FIGURES

Pages.
1. — Église d'Écouen. L'Annonciation. 46
2. — Église d'Écouen. La Visitation 47
3. — Église de Conches. Les Adieux du Christ a la Sainte Vierge 52
4. — Les Adieux du Christ a la Sainte Vierge, gravure d'Albert Durer. 53
5. — Église de Gisors. La Circoncision 55
6. — Chateau de Chantilly. Psyché offrant des présents a ses sœurs. 56
7. — Psyché offrant des présents a ses sœurs, gravure du Maitre au Dé 57
8. — Église de Gisors. La Visitation. 59
9. — Chateau de Chantilly. Psyché prète a se venger de ses sœurs. 60
10. — Psyché prète a se venger de ses sœurs, gravure du Maitre au Dé. 61
11. — Le roi et la reine déplorant la beauté de Psyché, gravure du Maitre au Dé. 63
12. — Chateau de Chantilly. Psyché adorée par le peuple . . . 64
13. — Chateau de Chantilly. Psyché aux portes du palais ou la conduit l'Amour 65
14. — Chateau de Chantilly. La reine apprenant la réponse de l'Oracle. 67

PARIS

TYPOGRAPHIE FIRMIN-DIDOT ET Cie

56, RUE JACOB, 56

